بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
قسم التربية الفنيـة



الصياغة الوظيفية و الجمالية للزخرفة الإسلامية كمدخل لاثراء التصميم في التربية الفنية

إعداد الباحث

عبدالله بن حميد بن احمد الجابري

إشراف الدكتور

سعيـد سيـد حسيـن عبـدالله

(متطلب تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية)

١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية التربية
قسم التربية الفنية

إجازة أطروحة علمية في صيغتها النهائية بعد التعديلات المطلوبة

الاسم (رباعي) : عبدالله بن حميد بن أحمد الجابري **كلية :** التربية
قسم : التربية الفنية **الأطروحة المقدمة لنيل درجة :** الماجستير
عنوان الأطروحة : " الصياغة الوظيفية والجمالية للزخرفة الإسلامية كمدخل لاثراء التصميم في التربية الفنية "

==

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين : وبعد .....

فبناءً على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الأطروحة المذكورة أعلاه والتي تمت مناقشتها بتاريخ ١٤٢٤/١١/١هـ بقبول الأطروحة بعد إجراء التعديلات المطلوبة وحيث قد تم عمل اللازم فإن اللجنة توصي بإجازة الأطروحة في صيغتها النهائية للدرجة العلمية المذكورة أعلاه .

وبالله التوفيق ،،،

أعضاء اللجنة

المشرف	المناقش الداخلي	المناقش الخارجي
د. سعيد سيد حسين	د. عبدالله بن عبده فتيني	د. محمد احمد هلال

رئيس قسم التربية الفنية

د. احمد بن رملي فيرق


بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص الرسالة

- الموضوع : - الصياغة الوظيفية والجمالية للزخرفة الإسلامية ، كمدخل لاثراء التصميم في التربية الفنية .

- الباحث : عبدالله بن حميد بن أحمد الجابري .

- أهداف البحث :

١ - الكشف عن الصياغات الوظيفية والجمالية للزخارف الإسلامية الهندسية والنباتية ، لاثراء مجال التصميمات الزخرفية في التربية الفنية .

٢ - التعرف على أثر تنوع الخامات والسطوح في تعديل صياغة الزخرفة الإسلامية .

- منهجية الدراسة :

أتبع المنهج التحليلي للتعرف على الصياغات التي أتبعها الفنان المسلم في صياغته للعناصر الزخرفية الهندسية والنباتية ، وأتبع المنهج التجريبي لعمل مجموعة من التصميمات الزخرفية الإسلامية في صياغات جديدة وبخامات معاصرة ، وأتبع المنهج الوصفي في وصف تلك التصميمات الزخرفية الإسلامية وأعمال الفنانين المعاصرين .

- نتائج البحث :

١ - أن إدراك الأسس البنائية والصيغ الوظيفية والجمالية والمعالجات التشكيلية المتنوعة التي أعتمد عليها الفنان المسلم ، ليتلائم كل من التصميم والخامة أتاحت التوصل إلى صياغات معاصرة للعناصر الزخرفية بخامات متنوعة ومتعددة .

٢ - أن تطويع العناصر الزخرفية الإسلامية لتتلائم والمساحات المصاغة بداخلها واستخدام خامات ذات إمكانات تشكيلية متنوعة يصقل الخبرات العملية ويكسب خبرة الموائمة بين الشكل الجمالي والوظيفة .

٣ - التراث الإسلامي مازال يعد مصدراً هاماً ومنبعاً لرؤية الفنان المعاصر وثرياً بصياغته الزخرفية والفنية .

- توصيات البحث :

١ - ضرورة التواصل بين تراث الحضارة الإسلامية والتربية الفنية لمزيد من الكشف عن الصياغات الفنية للزخرفة الإسلامية بصفة خاصة وعن باقي القيم الفنية في الفن الإسلامي بصفة عامة ، والاستفادة من تلك الصياغات بما يتواكب مع عصرنا الحاضر ، للإبقاء على قيمه وطابع التراث الإسلامي .

٢ - دعم البحوث في التربية الفنية بالخبرات التقنية من خلال تعاملها مع الخامات الحديثة ، والتي تثري الأعمال الفنية وتضفي أبعاد جمالية جديدة على العمل الفني .

٣- دعم مجال التجريب في الفن والتربية الفنية ، لما له من نتائج إيجابية لاثراء مجالات التعبير الفني بالاتجاهات الفكرية المتجددة والتقنيات الحديثة .

الباحث	المشرف	عميد الكلية
عبدالله حميد الجابري	د. سعيد سيد حسين	د. زهير أحمد الكاظمي

Abstract

Subject: - functional and beautiful style of Islamic decoration as an entry to enrich design in art education.

Searcher: Abdllah Bin Hemaid Bin Ahmed Al Gabry.

Objectives of the research:

1- Expl0ring functional and beautiful styles of Islamic decorations in to enrich the design field in art educational.

2- Recognizing the different of effects substances and surfaces on adapting the Islamic decoration.

Procedure of the study: -

The research followed the analytical curriculum of Muslim artist in definitions of geometrical and plants elements. It also followed the experimental curriculum to make a group of Islamic designs in a modern form and with modern materials. It used the description curriculum of Islamic designs and works of modern artists.

Research results:-

1- Realizing structural rules and functional styles in curing variety, which Muslim artist depended on to deal with every design and substance. Gave him the chance to reach new definitions of modern decoration with multi and different materials.

2- Changing the decorating elements to be suitable with the internal areas and using materials with a high affinity gives high experience and makes the shape suitable with function.

3- The Islamic her it stills an important source for the modern artists vision and rich with its decorating and artistic style.

Recommends:

1- The importance of linkage between Islamic culture and art education to explore decoration especially and artistic values in Islamic field in general and make it suitable with our new age to invest the Islamic her it.

2- Supporting researches with technical experience through dealing with modern materials, which enrich the art field.

3- supporting the experimental field in art and art education to have positive results to enrich expressing field with mental tendencies, which are modern and modern technology.

Researcher	**Supervisor**	**Dean of Collage**
Abdullah Al Gabry	Dr. Saeid Hussain	Dr. Zahair Alkazmy

إهداء

إلى جوهرة قلبي زوجتي الحبيبة وابنتي العنود ..
أطال الله عمرهما ومتعهما بالصحة والعافية ..
إلى أخواني وأخواتي الأعزاء ..
إلى أخي الأستاذ سالم حميد الجابري ، وإلى أخي الأستاذ طلال حميد الجابـــري
والى أخي الأستاذ سلمان حميد الجابري ..
إلي عمي الأستاذ الفاضل / محمود عبدالمقصود المصري ، إلى عمي صالـــح
أحمـد باخمبـــري ..
إلى حمزة عبدالله باخذلق ، إلى محمد غازي الجابري ..
إلى أخي وصديقي العزيز الأستاذ / عبدالله عايش البقمي ..
إلى سعادة الدكتور سعيد سيد حسين عبدالله المشرف على الرسالة ..
إلى سعادة الدكتور بلال إبراهيم مقلد ..
إلى كل من ساهم ورعى العلم والفن والتربية الفنية في هذا الوطن الغالي ..

جزاهم الله خير الجزاء ،،،

الباحث
عبدالله حميد أحمد الجابري
مكة المكرمة - ٢٠٠٣م .

شكر وعرفان

لن تجد ناجحاً واحداً ، بدون توفيق من الخالق ودعم من صديق أو محب أو مخلص يمد يده الطيبة ليضئ الطريق ويقدم العون والسند .

الحمد والشكر لله الذي وفقني للقيام بهذه الرسالة ، ومن بعد الشكر الجزيل للدكتور سعيد سيد حسين عبدالله المشرف على هذه الرسالة لما بذله من جهد وعلم وعمل وعناية طوال فترة إشرافه عليها حتى خرجت بصياغتها الحالية .

كما أتقدم بالشكر والتقدير للجنة المناقشة لتفضلها بالموافقة على مناقشة الرسالة وهم سعادة الدكتور سعيد سيد حسين وسعادة الدكتور عبدالله عبده فتيني وسعادة الدكتور محمد أحمد هلال .

والشكر موصول للأستاذ عبدالله مشرف الشاعر رئيس قسم التربية الفنية بكلية المعلمين في مكة المكرمة وأعضاء هئية التدريس خاصتاً سعادة الدكتور بلال إبراهيم مقلد ، والدكتور يسري الحويلي والأستاذ محمد نجيب حجازي والأستاذ جلال فلمبان والأستاذ خالد حسين لتقديمهم المساعدة والمعلومات التي أثرت ودعمت موضوع الرسالة .

كما أخص بالشكر سعادة الدكتور أحمد فيرق رئيس قسم التربية الفنية بجامعة أم القرى ، وسعادة الدكتور أحمد عبدالرحمن الغامدي ، وسعادة الدكتور حمزة باجودة وسعادة الدكتور ثروت متولي و أستاذي الفاضل عبدالعزيز الحجيلي ، لدعمهم وتشجيعهم ومساندتهم لي، والاستزادة منهم بالعلم والمعلومات .

الشكر والعرفان لسعادة أخي الأستاذ عبدالعزيز الرقيبة ، والاخوة الزملاء في مرحلة الماجستير وأخصهم جميعاً ، خاصتاً الأستاذ سهيل الحربي والأستاذ معيض القحطاني والأستاذ محسن الزهراني ، والأستاذ طارق قزاز لدعمهم المعنوي والعلمي .

الشكر والتقدير والامتنان لكل من كان له دور كبير في تقديم يد العون والمساعدة وغفلت عن ذكره في هذه العجالة .

أخيراً الحمد والشكر لله ، وجزاكم الله خير الجزاء

عبدالله حميد أحمد الجابري
مكة المكرمة ـ ٢٠٠٣م .

محتويات البحث

الموضوع الصفحة

الفصل الأول

خطة البحث

الفصل الثاني

أدبيات البحث

ثانياً : الإطار النظري :

الفصل الثالث

القيم الفنية والوظيفية للزخرفة الإسلامية

الفصل الرابع
أثر الفنون الزخرفية الإسلامية

الفصل الخامس
التجربة التشكيلية

الفصل السادس
النتائج والتوصيات

المراجع

الملاحق

فهرس الأعمال الفنية

فهرس الوحدات والشرائط الزخرفية
المنتخبة لتجربة الباحث

فهرس التصميمات التشكيلية
(للباحث)

فهرس اللوحات التراثية



التعريف بالبحث

أولا : المقدمـــــة
ثانيــاً : مشكلــة البحـــث
ثالثــاً : تساؤلات البحـــث
رابعــاً : فروض البحـــث
خامساً : أهـداف البحـــث
سادساً : حـدود البحـــث
سابعــاً : منهج وخطوات البحث
ثامنــاً : مصطلحات البحـــث

أولاً : المقدمة :

الحضارة الإسلامية ترامت حدودها الواسعة من شواطي الأطلس حتى خليج البنغال ، ومن شواطي البحر الأبيض المتوسط شمالاً حتى أواسط أفريقيا جنوباً ، وقد أنتشرت على تلك المنطقة ، بل تعدت حدودها الإقليمية بفكرها وعلومها ونظرياتها ، وجاءت موحدة رغم غزارة وتنوع الإبداع فيها ، وكان الدين الإسلامي أساسها النظري والفكري .

والدين الإسلامي عقيدة وعبادة ، والعبادة هي التجسيم العملي للعقيدة ، ولذلك أهتم المسلمين ببناء المساجد ، وليس من دليل على ذلك أكثر من اهتمام الرسول صلى الله علية وسلم ، ببناء أول مسجد في الإسلام ، وحين أنتشر الدين الإسلامي كثرت المساجد في كل أنحاء البلاد الإسلامية ، ولم يكن من الصعب بعد ذلك أن تحدد عمارة المسجد أو طرازه المعماري وفقاً لروح العقيدة الإسلامية ، ومنذ أن ظهر المسجد أخذ الفن المعماري الإسلامي وفن الزخرفة الإسلامية طريقهما إلى النمو والازدهار .

ويؤكد عكاشة (١٩٨١م) " على الرغم من الاختلاف بين هذه العمارات في بعض التفاصيل أو في العناصر كمنحنيات القباب والعقود والتكوينات الزخرفية إلا أنها تشترك جميعها في وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية وغدت هذه الأشكال الزخرفية والعناصر المعمارية وكأنها اللغة العربية التي نزل بها القران الكريم ويتلى بها في كافة البلاد الإسلامية " ص ١٧.

وللحضارة الإسلامية شواهد مادية وأثرية وفكرية في العلوم والآداب والطب والفلسفة ، والفنون بجميع مجالاتها المختلفة من عمارة وزخرفه وتصوير وفنون تطبيقية مثل أعمال الخزف والجص والرخام والنجارة وكذلك أعمال النسيج والزجاج والعاج ، وقد استفاد الفنان المسلم مما يحيط به من عناصر الطبيعة وقام بتحويرها وتجريدها وصياغتها على الخامات المختلفة ، وذلك بمواءمتها وظيفياً وجمالياً داخل المساحات والتقسيمات الهندسية المختلفة والمتنوعة .

وجاء في كتاب زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين،(١٩٨٩م) " بأن الحضارة الإسلامية أحتلت الصدارة في العالم ، وكان لها من الريادة والقوة والجمال والانتشار مالم يستطع أحد إنكاره ، فالمعرفة كانت في متناول الجميع في الوقت الذي كانت أوربا في حالة من التخلف ، وكان الغرب يترجم الآثار الإسلامية ويدرسها في معاهده ومدارسه ، وولع ملوك أوربا وأمراؤها بجمع التحف الفنية الإسلامية " ص ٢٧ .

وولد الفن الإسلامي بظهور الإسلام ، وانتشر في المناطق الإسلامية المختلفة وتكون موحداً بفعل الأصالة الحضارية والعقيدة الإسلامية ، وأتصف بسمات مميزة تحددت بها معالمه وشملت كافة فروعة الفنية ، وكان أبرز مميزات الفن الإسلامي ، الزخرفة الإسلامية ، حيث استلهم الفنان المسلم من الطبيعة عناصره الزخرفية ، وأبدع وأبتكر تكوينات زخرفية من تراثه الوفير وأخرجها في أعمال تميزت بالدقة والإتقان .

ومن أبرز العناصر الزخرفية التي تميزت بها الفنون الإسلامية ، في مجالاتها المختلفة العناصر الزخرفية التالية :-

العناصر النباتية .. أن دراسة الفنان المسلم لعلم النبات وأنواعه وتراكيبه كانت مصدر لإلهامه باستخدام الزخارف النباتية في تصميماته ، ويعد إستخدام هذه الزخارف من أوضح المظاهر التي تؤكد على ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ، فهي في أكثر الأحيان عناصر زخرفيه مجردة ، فلا يكاد يتبين منها إلا خطوط منحنية أو ملتفه تشبه الفروع والأوراق فتكون أشكالاً جميلة ، ويظهر بينها زهور ووريقات ، وقد تخرج تلك الغصون من جذع شجرة أو من سلات أو من أناء أو من أغصان أخرى ، وتمتد على هئية أقواس أو التواءات ، في اطراد أو تتابع أو تشابك أو تقاطع ، أو قد يجتمع فيها أكثر من حركة وقد عرفت تلك الزخارف(بالأرابسك) .

ويوضح الألفي (د.ت) أن زخارف (الأرابسك) " هي الزخارف المكونة من فروع نباتية وجذوع منثنية ومتشابكة ومتتابعة ، وقد بدأت تبرز شخصية الزخارف النباتية المجردة منذ القرن التاسع الميلادي في العصر العباسي وبخاصة في مدينة سامرا ، ووصل إزدهارها في القرن الثالث عشر الميلادي في العصر المملوكي " ص١١٢.

وأنتشرت هذه الزخارف النباتية في مجالات مختلفة ، في العمارة الإسلامية وعلى أسطح المشغولات الفنية ، كالتحف المعدنية والخشبية والزجاج والخزف والجص والصفحات المذهبة للكتب ..... الخ .

ويذكر الالفي (د.ت) " أن الفنان المسلم أستعمل زخارف نباتية أقرب إلى الطبيعة ، مثل عناقيد العنب وأوراق الأكانتس ، وأنتشرت في إيران وتركيا وتسربت هذه التأثيرات إلى مصر وسورية ، فظهرت على بعض المشغولات في العصر المملوكي" ص ١١٣.

العناصر الهندسية .. لقد برع المسلمين في علوم الهندسة الذي بدوره أفسح مجالاً لإزدهار العمارة الإسلامية ، وتبين إيفا ويلسون (١٩٩٨م) " أن المعماريون المسلمون التزما التزاماً صارماً في تشيد العمائر بمبادئ الهندسة في مخططاتهم وفي ارتفاعات المنشآت المعمارية فأدى ذلك إلى تقديم منشآت يبرز فيها التوازن والانسجام اللذين يميزان الفن المعماري الإسلامي ، أما الزخرفة ، فقد شغلت الأشكال الهندسية مساحات واسعة في العمائر ، وشاع تأطيرها بإطر هندسية ملأت الفراغات التي تواجدت فيه بأشرطة نباتية محورة عن الطبيعة " ص ٢٣ .

والزخارف الهندسية عبارة عن خطوط مجردة وبسيطة نابعة من الأشكال الهندسية الأولية كالمربعات والمثلثات والدوائر المتماسة والمتقاطعة والأشكال السداسية والمثمنة والأشكال المستنبطة من ذلك ، وعلى الرغم مما يبدو في الزخارف الهندسية الإسلامية تعقيدا ، إلا أنها في الحقيقة بسيطة حيث تعتمد على أصول وقواعد هندسية يمكن للمرء أن يتعلمها ويمارسها .

ويذكر الألفي (د.ت) " أن إستعمال الزخارف الهندسية مرده إلى سببين :
الأول – نزوع فطري نحو التجريد ، والثاني – التوجيه الذي تفرضه الخامة والأداء أثناء عملية الإنتاج ، ومن أبرز أنواع الزخارف الهندسية (الأشكال النجمية) حيث أنتشرت في مصر والشام في العصر المملوكي"ص ١١٥.

فأخذت الزخارف الهندسية في ظل الحضارة الإسلامية أهمية خاصة وشخصية فريدة ، وأستخدمت على نطاق واسع على أسطح المشغولات الفنية والعمارة الإسلامية ، وكانت أشكالها وتراكيبها تمثل تداخلات رمزية وكونية وفلسفية .

العناصر الكتابية .. أبدع الفنان المسلم في الزخارف الكتابية ، وشكلها جمالياً ليقدم أغراض نفعية في المنتجات الحياتية المختلفة ، وأستخدمت آيات قرآنية في تجميل المساجد وبها زين القران الكريم وحليت العمائر وزخرفت التحف . وأنتشر الخط العربي في بقاع العالم الإسلامي وساعد على ذلك عوامل سياسية أرتبطت بالتطور الحضاري للأمة الإسلامية ، فالخط العربي رسم للغة القران الكريم ، وأصبحت تلاوة القران وكتابة آياته من أعظم الوسائل التي يتقرب بها الإنسان إلى ربه .

وورد في كتاب زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين ، (١٩٨٩م) " بالخط أنتشرت العلوم وخاصة في العصر الأموي بسبب تعريب الدواوين والمسكوكات ، وشجع العباسيون على حركة الترجمة والتأليف ، فبه قيدت وسطرت المخطوطات "ص ٢٠.

وفي أواخر القرن العاشر الميلادي يقول الالفي (د.ت) " بدأ النحاتون المسلمون في إضافة ابتكاريه جديدة ، فقد أخرجوا الفروع النباتية من جسم الحروف ، ثم إضافة أخرى عندما رتبوا موضوعاتهم الكتابية على مستويين فظهرت الحروف الضخمة القوية محفورة على أرضية رقيقة من أوراق الأزهار والفروع المتشابكة ، وسمي هذا الخط بالخط (الكوفي المزهر) وفي القرن الثاني عشر الميلادي عم إستخدام الخط النسخي وأستخدم في شواهد القبور والكتابات التاريخية "ص ١١٩.

العناصر الحيوانية .. وأستخدم المسلمون عناصر الكائنات الحية في زخارفهم ويوضح الالفي (د.ت) " أن الفنان المسلم لم يكن يرسمها لذاتها ، وإنما كان يستخدمها كوحدة في العمل الزخرفي ، ويتخذ منها عناصر زخرفية يكيفها ويحورها ، بحيث يحقق أغراضه الجمالية البحته ، ويلاحظ أن كثير من رسومات الكائنات الحية تنتهي أطرافها بأشكال هندسية أو نباتية ، وكانت تزخرف أجسامها إمعاناً في تحويلها إلى عناصر زخرفية ، وأبعادها عن شكلها الطبيعي ، ص ١١٧.

وإنتشار الزخرفة الإسلامية في كافة مناشط الحياة أدى إلى تنوع الخامات المستخدمة ، وإثراء الخبرات الفنية ، كما إن إنتشار الحضارة الإسلامية في شعوب عدة أدى إلي الاستفادة من خبرات تلك الشعوب ومزجها في بوتقة وأحده للفن الإسلامي .

والزخرفة الإسلامية هي المظهر الأكثر شيوعاً وحضوراً للإبداعات الفنية الإسلامية ، أنها منظومة جمالية ذات تنوع كبير من الوحدات الشكلية ، تتشكل من مختلف الخامات وتستخدم على نطاق واسع ، فالنماذج والأشكال النباتية والهندسية تغطي مساحات العمارات الدينية والمدنية ، ونجدها منحوتة في الصخر والرخام والجص والخشب ، وهي تزين الزجاج المطلي والأواني الخزفية وغيرها .

وأصبحت الزخرفة الإسلامية في مجتمعنا المسلم جزء لا يتجزأ من الحياة العملية للناس ، فتبدأ رحلة الفنانين من اختيارهم للمادة الأولية وفهم طبيعتها وخواصها كالخزف والجص والخشب والمعادن ... لتحويلها إلي مواد نافعة عبر مراحل العمل وتجارب الإخفاق والنجاح ، معتمدين على مهارات أيديهم وحدة ذكائهم وتراكم معارفهم ، فينتجون سلعا تسد متطلبات الحياة ، ويوشح الناتج النفعي بلمسات زخرفية جمالية ذات قيمة عالية تزين البيئة المحيطة بالإنسان .

وظلت الفنون الزخرفية عند المسلمين أرثا ينقله الخلف عن السلف بواسطة التعليم النظري والتطبيقي العملي ، فرسخت تلك الفنون في ذاكرة الأجيال ، فباتت جزء من وجدان المسلمين .

فتراث المسلمين الزخرفي ليس تاريخاً مضى ، إنما هو مادة يمكن أستخدامها واستلهامها ، كي تؤدي أدواراً مهمة في الحياة المعاصرة ، فالزخرفة تجذب فكر المسلم وتلفت انتباهه وتثير وجدانه وتحسسه بأهمية التراث الحضاري وقيمه الجمالية .

ونظراً لأهمية الزخرفة الإسلامية ، أصبح من الأهمية التركيز على صيغها الوظيفية والجمالية بإعطائها شيء من التخصيص بالبحث والدراسة ، يتناسب مع أهميتها التي تواجدت عليها في مجالات الفن الإسلامي .

ويعتقد الباحث أن القيمة الحقيقة للفن الإسلامي وخاصة الزخرفة الإسلامية ، لاتكمن في محاكاة تلك الصيغ ونقلها في تصميمات مسطحة أو مجسمة ، إنما القيمة الحقيقية لذلك التراث تكمن في إدراك الصيغ الوظيفية والجمالية بشكل يتلاءم مع متغيرات العصر ومستجداته ، سواء في عرض خامات جديدة ذات إمكانات متعددة أو عرض تقنيات لمعالجة تلك الخامات تختلف عما سبق استخدامه من تقنيات تقليدية .

ثانياً: مشكلة البحث :

أستخدم الفنان المسلم في العصور الإسلامية زخارف متنوعة ، بتقنيات مختلفة على أسطح خامات متنوعة ، ولذلك قام بتطويع تلك الزخارف حسب الخامة والتقنية في كل مرة ، وقد أدى ذلك إلى تغيير شكل الزخرفة ، فمثلاً الوحدة الهندسية المستخدمة على الجص دخل عليها بعض التعديلات التي يتقيد بها الصانع ، وهذا يخالف التغيرات التي نشأت على نفس الزخرفة عند تنفيذها على المعدن أو الخزف ، وتمثل عمليات التغيير والتعديل أو بالأحرى تعديل الصياغات التي تطرأ على الزخارف لتتلاءم والخامة المنفذة مع الحفاظ على القيم الفنية ، تمثل مشكلة البحث التي أن أمكن الإلمام بجوانبها المختلفة أمكن توظيفها لاثراء التصميم ، من خلال تناول العناصر الزخرفية على الخامات المختلفة ومعرفة الأبعاد التشكيلية المتاحة للخامات المتعددة .

ثالثاً : تساؤلات البحث :

١ـ ما هو الدور الذي تلعبة الخامة في تنوع صياغة الزخارف الإسلامية على الأسطح المختلفة في مجالات الفن الإسلامي ؟

٢ـ هل تنوع الصياغات التشكيلية والجمالية المتنوعة للزخرفة الإسلامية الناتجة عن تغيير الخامات يثرى مجال التصميم في التربية الفنية ؟

رابعاً: فروض البحث :

١ـ الحلول الفنية التي أتبعها الفنان المسلم على الخامات المتنوعة والمعالجات المختلفة لها ، تصلح كدليل لاستخلاص تصميمات زخرفية مبتكرة في مجال التصميم .

٢ـ إن الدراسة التحليلية للصياغات الزخرفية الإسلامية على الخامات المتنوعة تتيح التوصل إلى الأسس التي أعتمد عليها الفنان المسلم في معالجاته المتنوعة ليتلاءم كل من التصميم والخامة .

خامساً: أهداف البحث :

١ ـ الكشف عن الصياغات الوظيفية والجمالية للزخارف الإسلامية لاثراء مجال التصميمات الزخرفية في التربية الفنية .

٢ ـ التعرف على أثر تنوع الخامات والسطوح في تعديل صياغة الزخرفة الإسلامية .

٣ ـ التعرف على الخصائص التركيبية والإمكانات التشكيلية للخامات مما يؤدي إلى حسن صياغتها وتناولها داخل العمل الفني .

٤ ـ التأكيد على التواصل بين التربية الفنية وتراث الحضارة الإسلامية .

٥ ـ استخلاص صياغات فنية جديدة ومبتكرة توظف في اللوحة الزخرفية ، مستندة علي أسس وقواعد الزخرفة الإسلامية الأصيلة .

٦ ـ إظهار أهمية الجانب التحليلي في دراسة الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في بناء أعمال تصميميه ذات طابع إسلامي .

سادساً : حدود البحث :

ـ تقتصر الدراسة الحالية على ما يلي :-

١ ـ دراسة الزخرفة الإسلامية على خامات متنوعة في العصور الإسلامية التالية : العصر العباسي ، العصر الفاطمي ، العصر المملوكي ، وهي الفترات التي أزدهرت فيها المشغولات الفنية .

٢ ـ دراسة الزخرفة الإسلامية المشكلة بالخامات التالية : (الجص ، الخزف ، الخشب ، الرخام ، المعادن) لثرائها بالقيم الفنية والتشكيلية ولتوافرها بالمتاحف والمقتنيات .

٣ ـ دراسة الزخرفة النباتية والهندسية فقط في العصور الإسلامية السالفة الذكر .

٤ ـ يقتصر التطبيق العملي على الباحث .

سابعاً : منهج وخطوات البحث :

يتبع الباحث الخطوات التالية في تحقيق أهداف البحث وإثبات فروضه :-

١ ـ يتبع الباحث المنهج التحليلي للتعرف على الصياغات والأساليب التي أتبعها الفنان المسلم في صياغة عناصره الزخرفية ، وكذلك في تحليل نماذج من أعمال الفنانين المعاصرين الذين تأثروا بالزخارف الإسلامية وانعكست في أعمالهم .

٢ ـ المنهج التجريبي وفيه يقوم البـاحث باستخلاص صياغات جديدة من خلال إستخدام العديد من الخامات المتنوعة لعمل مجموعة من التصميمات الزخرفية الإسلامية مستند في ذلك على ما أستخلصه من دراسته للصياغات التشكيلية والجمالية والوظيفية التي أتبعها الفنان المسلم في صياغة عناصره الزخرفية .

٣ ـ المنهج الوصفي وفيه يقوم الباحث بوصف ما أستخلصه من صياغات جديدة لمجموعة من التصميمات الزخرفية الإسلامية بخامات ووسائل معاصرة ، ووصف لاعمال فنانين معاصرين استخدموا خامات وتقنيات مختلفة .

ثامنا : مصطلحات البحث :

١ ـ الزخرفة :

بمفهومها العام تعني النماذج أو الأشكال المختلفة التي تصاغ على الأسطح أو على مستويات غائرة وبارزة بمستويات مختلفة .

وورد في كتاب زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين، (١٩٨٩م) بأن الزخرفة – " هي علامة ورمز حضاري نفعي وجمالي تعاطاها الإنسان بغية تزين أدواته وأسلحته وجدران مبانيه ودور العبادة " ص ١٩ .

ويوضح بهنسي (١٩٩٨م) تعريف الزخرفة الإسلامية بنوعيها الهندسية والنباتية ، حيث يقول : " لقد سميت الزخرفة الإسلامية في بدايتها بالرقش العربي وهو الرسم الذي يعتمد على أشكال هندسية لعب الفرجار فيها دوراً هاماً ، فقدم تشكيلات ثلاثية ورباعية وخماسية مع مضاعفاتها ، وحور في كل شكل حتى لم يعد لها حدود ، وحملت هذه الأشكال معان عقائدية ترمز إلى القدرة الإلهية (وأنه يبدي ويعيد) عدا المعاني الفنية التي تجلت في روعة التخطيط وتضافره

وفي روعة التلوين وتناسقه ، وأطلق على هذا النوع من الرقش الخيط ، أما النــوع الثاني من الرقش فهو رسم لين يستعير عناصره من الأشكال النباتية ، وأطلق عليه أسم الرمـي ، والفـرق بينـهما فـي الأول عقلانيـة ونظـام ودقـة ، والثــاني عفويــة وإنسياب "ص ٦٠ .

٢ ـ الصياغة :

تشير الصياغة في الدراسة الحالية إلي تطويع وتطبيق للأشكال الزخرفية على أسطح الخامات المختلفة ، بما يتناسب مع كل خامة علــى حـدة ، مـع الحفـاظ علـى البعد الجمالي والأداء الوظيفي .

أ ـ الصياغة الوظيفية :

تعني صياغة الأشياء بكيفيات معينة تؤدي الأغراض التـي صنعـت مـن أجلـها على أكمل وجـه .

وكلمة وظيفة يقول: ريد (د.ت) " تعني ظروف الفعل الذي يحقق به الشيء هدفه " ص ٧١ .

" ويوضح شوقي (٢٠٠٠م) أن الأشـياء المصنوعـة تصمـم لخدمـة وظيفـة خاصة ، وباختلاف الوظيفة تختلف الخامة ، ولذلك فالفنان المصمم يجـب عليـه أن يدرس متطلبات وظيفة الشيء ويختار الخامات المناسبة ويشكلها بوعي تفي الهدف منها " ص ٢٠ .

ب ـ الصياغة الجمالية :

تعني تنظيم العناصر وتشكيلها وفق نظم واتساقات وقواعد تحققُ قيما جماليـة ، كالإيقاع والاتزان والوحدة والنسبة والسيطرة والترابط .

٣ ـ القيم الجمالية :

هي معايير أو أسس أو قواعد يحددها المتذوق أو الناقد الفني ، للاسـتعانة بـها في الحكم على قيمة العمل الفني من الوجهة الجمالية .

٤ ـ التحليل :

يذكر سالم (١٩٨٦م) بأن " التحليل هو محاولة الكشف عن القواعد والمبادئ والمقاييس الجمالية التي ينبغي أن يتمرسها الفنان في إنتاج أعماله " ص ٧٢ .

وأورد عامر (١٩٨٨م) مفهوم التحليل على أنه " اتجاه عام في إدراك الطبيعة يتضمن طرق خاصة للدراسة المنطقية للمفردات والعلاقات الجزئية التي لها علاقة وثيقة بعضها ببعض في ظاهرة ما ، بهدف الوصول إلى أساسياتها المؤثرة على تكوين البنية الكلية لهذه الظاهرة ، من دراسة كل جزئية من خلال ارتباطها بالكل كما يتضمن إعادة تركيب الجزئيات التي يتم استخلاصها وعزلها لتكوين كل جديد "ص ٢٣.

ويوضح الغامدي (١٩٩٧م) أن التحليل هو " مهارة عقلية عليا، تعني القدرة على تحليل المادة إلى مكوناتها المعرفية واكتشاف العلاقات بين أجزائها وطريقة تنظيمها ، وقسم مستوى التحليل كهدف إلى ثلاث مستويات : تحليل العناصر ، تحليل العلاقات ، تحليل أسس التنظيم ".ص ٧٠ .

الفصل الثاني

أدبيات البحث

أولاً : الدراسات السابقة :

١- دراسات أهتمت بتحليل النظم البنائية للزخرفة الإسلامية .

٢- دراسات أهتمت بالتوظيف الجمالي والفني للزخرفة الإسلامية .

ثانياً : الإطار النظري :

١- نشأة الفن الإسلامي .

٢- العصر العباسي .
أ - الزخرفة في العصر العباسي .
- الزخرفة النباتية في العصر العباسي .
- الزخرفة الهندسية في العصر العباسي .

٣- العصر الفاطمي .
أ - الزخرفة في العصر الفاطمي .
- الزخرفة النباتية في العصر الفاطمي .
- الزخرفة الهندسية في العصر الفاطمي .

٤- العصر المملوكي .
أ - الزخرفة في العصر المملوكي .
- الزخرفة النباتية في العصر المملوكي .
- الزخرفة الهندسية في العصر المملوكي .

أولا : الدراسات السابقة :

لقد تم تقسيم الدراسات السابقة إلى قسمين أساسيين القسم الأول يهتم بدراسة النظم البنائية للزخرفة الإسلامية وابراز النظام الرياضي والأسس والشبكات الهندسية ، والقسم الثاني يهتم بتوظيف الزخارف الإسلامية مستفيداً بالقيم الجمالية في إنتاج أعمال فنية .

وقد تناول العديد من البحوث العربية والأجنبية الزخارف الإسلامية بالدراسة والتحليل من جوانبها المختلفة ولأنواعها المتعددة ، ومن هذه الدراسات :

١- الدراسات التي اهتمت بتحليل النظم البنائية للزخرفة الإسلامية ، وهذه الدراسات تمثل مجموعة من الكتب والمجلدات ومن أهمها :

أ - دراسة (بكار،١٩٧٤م) بعنوان " المغرب والحرف التقليدية الإسلامية في العمارة " والتي تقدم مداخل تحليلية منها ما يرتبط بالفكر الإسلامي واهتمامه بالحسابات والأرقام التي بنى عليها الفنان المسلم زخارفه ، وكذلك الأسس الهندسية وكيفية إنشائها .

ب - دراسة (ويد D. Wade،١٩٧٦م) بعنوان " الزخارف في الفن الإسلامي" والتي ناقشت في محتواها تحليل للزخارف الهندسية والنظم التحليلية القائمة على المنطق الرياضي وفقاً لمقاييس محسوبة .

ج - دراسة (EL- Saidf A .porman، ١٩٧٦م) بعنوان " المفاهيم الهندسية في الفن الإسلامي " قامت الدراسة بتقديم المعالجات التشكيلية للتصميمات الهندسية من خلال العلاقات التكرارية ، مثل التماس والتراكيب والتضافر والتشابك بين الأشكال الدائرية وما ينشأ عنها من أشكال جديدة .

د - دراسة (كريتشلو ، Keith Critchlow، ١٩٧٦م) بعنوان " النظام في الفراغ " وتعرض هذه الدراسة التحليل الرياضي للأشكال الهندسية المتماثلة المختلفة ، مثل الشبكية المثلثة والمربعة وأساليب التكرار المختلفة ، كما تركز الدراسة على الأشكال الهندسية ثلاثية الأبعاد وكيفية تحليل إنفراداتها التي تفيد في الجوانب التصميمية .

هـ - ومن الدراسات التي تعرضت إلى الفنون الإسلامية دراسة

نايف ، ١٩٨٨م) بعنوان " سلسلة التعرف بالفن الإسلامي " حيث تميزت بعرض وافي للفنون الإسلامية في مختلف المجالات ، مثل العمارة والتصوير الجداري والتشكيل المعدني والنحت والفسيفساء والخزف والنسيج والحلي والخط العربي ، وفي مختلف العصور ، مثل الأمويون والعباسيون والأندلسيون وغيرها .

٢- دراسات أهتمت بالتوظيف الجمالي والفني للزخرفة الإسلامية :

أ - دراسة (ثريا محمود ، ١٩٧٨م) بعنوان " تصنيف العناصر الحيوانية في مصر منذ الفتح الإسلامي وحتى نهاية العصر الفاطمي وأثر ذلك في التربية الفنية" وتشتمل على جزئين هامين أولهما ويشمل العناصر الزخرفية على المشغولات الفاطمية المختلفة وأثر الخامة عليها ، ويركز هذا الجزء على التغيرات التي تحدث في الزخرفة نتيجة إختلاف التقنيات المستخدمة وطواعية الخامات ، أما الجزء الثاني من الدراسة فقد أهتمت بتحليل الصور والأشكال والزخارف الإسلامية من حيث الأسس الهندسية التي قامت عليها ، والاستفادة من ذلك في تدريس الأشغال الفنية بكلية التربية الفنية .

ب - دراسة (بهنسي ، د.ت) بعنوان " جمالية الفن العربي " وهي دراسة فلسفية في الفنون العربية والإسلامية وتأثرها بالفنون الغربية ، وقد ركزت الدراسة على السمات المميزة للفنون الإسلامية في المناطق العربية وغير العربية ، وفلسفة تحوير الصورة في الفن العربي ، كما تعرضت الدراسة إلى الخط العربي وأصوله وقد أنتهت الدراسة بإبراز أصالة الفن الإسلامي وضرورة العودة إلى الجمالية العربية .

ج - دراسة (عبدالكريم ،١٩٩٠م) بعنوان " تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية " وقد قام الباحث بتصنيف الدراسات المعاصرة لنظم الهندسيات الإسلامية وتحليل محتواها ، واستخلاص الأسس المشتركة والخاصة التي تقوم عليها نظم الهندسيات الإسلامية من خلال ما تم تحليل محتواه من الدراسات المعاصرة ، وفي نهاية البحث قام بعمل تجارب تشكيلية لإنشاء اللوحات الزخرفية على المحاور التي انبثقت من الدراسات المعاصرة لتحليل النظم الهندسية الإسلامية .

د - دراسة (مليباري ١٩٩٣م) بعنوان " أسس فن التوريق وعناصره في الزخرفة الإسلامية " وتهدف إلى دراسة فن التوريق بما يؤكد استقلالية تواجده عن الزخرفة النباتية عامة ، حيث أنه في معيار صياغة عناصر وتصميماته وخصائصه الأسلوبية ، ما يعبر بجلاء عن سمات الزخرفة العربية الإسلامية النباتية ، وتمثل أهمية الدراسة في أنها تحقق دراسة تحليلية لعناصر التصميم في فن التوريق .

هـ ـ دراسة (الحجيلي ، ١٩٩٣م) بعنوان " البناء التركيبي لنماذج من الوحدات الهندسية الإسلامية والإفادة منها في ابتكار تصميمات زخرفية " تهدف الدراسة إلى تحليل الوحدات الهندسية الإسلامية من خلال الشبكيات ومحاولة ابتكار وحدات زخرفية منتظمة ، وذلك من خلال الاستفادة من تحليل النظم البنائية للأشكال الهندسية من الفن الإسلامي .

والدراسات السابقة فتحت آفاق جديدة للبحث الحالي سواء من ناحية تحليل الزخارف الإسلامية والتعرف على نظمها البنائية الهندسية ، ومن ناحية إبراز القيم الجمالية ، بالإضافة إلى صور التوظيف المختلفة للزخارف الإسلامية في إنتاج أعمال فنية وتصميمات زخرفية .

ثانياً : الإطار النظري :

١ـ نشأة الفن الإسلامي .

نشأ الفن الإسلامي منذ القرن الأول الهجري ، السابع الميلادي ، ويذكر حسن (د .ت) " بأنه لم يكن بشبة الجزيرة العربية عند ظهور الإسلام حضارة فنية ، نظرا لطبيعة المنطقة وحياة سكانها الرحل المعتمدين على الرعي وقيادة القوافل بين اليمن والشام ، إلا في بعض المجتمعات البسيطة على أطراف شبه الجزيرة العربية " ص ٦ . ويبين بشاي (د. ث) "حيث قامت الممالك والإمارات التي أتصلت بالأمم الأجنبية ، وتأثرت بأساليبها الفنية تأثيرا كبيرا ، كما حدث في اليمن والحيرة وبلاد الأنباط والغساسنة " ص ٣٩٧.

وتقول نعمت علام (١٩٨٩م) " عندما تمت الفتوح الإسلامية والتي شملت فتح جزء كبير من البلاد ذات الحضارات القديمة ، مثل سوريا عام ٦٣٦م ، ثم العراق عام ٦٣٧م ، ومصر عام ٦٣٩م ، وإيران عام ٦٤٢م ، كانت لكل من هذه الدول حضارات فنية سابقة أبرزها الحضارة الفارسية التي كانت تشمل إيران والعراق ، والحضارة الفنية البيزنطية التي كانت تشمل الشام وشمال أفريقيا والأندلس بالإضافة إلى الحضارة الفرعونية التي تمثلها مصر" ص ١٧.

ولاشك أن تلك الحضارات واكبتها نهضة في الصناعات والأنشطة المختلفة وكافة مظاهر الحياة ، ويوضح ذلك حسن (د .ت) بقوله " ظلت الصناعات والحرف في أيدي صناع البلاد التي فتحها العرب ، وتطورت الأساليب الفنية مع ما أتاحه المسلمون من فرص للإبداع والمهارة الفنية داخل إطار القيم والتقاليد الإسلامية ، وبامتزاج العرب وسكان هذه الأقطار بعضهم ببعض، ومن

تتلمذ الصناع العرب على يد الفنيين منهم خلال الحضارة الإسلامية ، ظهرت فنون متناسقة ومتناسبة رائعة الجمال ، أمتازت بالألوان الشرقية الزاهية ، وأعتمدت على الأشكال النباتية والهندسية المعروفة (بالأرابسك) إضافة إلى الخط العربي ، عرفت بالفنون الإسلامية" ص ٧ .

ويؤكد بشاي (د .ت) بأنه " لنواهي الدين الإسلامي عن إقامة التماثيل ورسوم الأشخاص والحيوان أثرها في الفنون الإسلامية ، مما ساعد على تقوية المسحة الزخرفية ، ولاسيما الزخرفة الهندسية والنباتية وفنون الكتابات الزخرفية ، وبدأت الزخارف النباتية المحورة يكثر استخدامها وانتشارها ، وأخذت صور الحيوان والإنسان تدخل محورة ذات طابع زخرفي ، بينما أستمر ازدهار الزخارف الهندسية وزخارف الكتابات ، وتنوعت وتتداخلت فيها الزخارف النباتية والتكوينات الزخرفية ، حتى أصبحت من أجمل أساليب الفنون الإسلامية " ص ٣٩٧ـ ٣٩٨ .

وقد سيطرت الزخرفة على الفنون الإسلامية في كل أنواعها وأنماطها وظهرت بشكل طرز فنية إسلامية مختلفة ، وانتقلت هذه الطرز من بلد إلى آخر فأخذ منها وأضيف لها ، ولقد نتج من هذا الامتزاج فنون ذات طرز وأساليب جديدة ولكنها متباينة في جزيئاتها تبعا للإقليم الإسلامي ، كالطراز الأموي ، والعباسي والفاطمي ، والسلجوقي ، والأيوبي ، والمملوكي .. تجلت تلك الطرز في نماذج وصياغات تشكيلية متنوعة ومختلفة ، سواء كان ذلك في إنتاج الخزف والتحف المعدنية والخشبية والزجاجية والعاجية ، أم في تأليف الرسوم والنقوش في الفسيفساء والرخام والجص والحجر ، أم في العمارة والخط العربي ...الخ .

وسوف نستعرض بعض الطرز الإسلامية التي تم تحديدها في مجال الزخرفة الهندسية والنباتية ، وهي بالتحديد في العصر العباسي و العصر الفاطمي والعصر المملوكي .

<u>٢ـ العصر العباسي :</u>

تقول نعمت علام (١٩٨٩م) قامت الدولة العباسية " (عام ٧٥٠م) وكان أول خلفائها عبدالله أبا العباس، وعاصمتها (الكوفة) جنوب العراق مركزاً للحكم العباسي ، ثم أنشئت عاصمة جديدة للدولة العباسية في (عام ٧٦٢م) عرفت باسم بغداد في عهد الخليفة أبي جعفر المنصور، ثم أنتقلت إلى سامراء في عهد

المعتصم (عام ٨٣٦م) كما شيد المتوكل (٨٤٧ – ٨٦١م) الذي كان من أعظم الخلفاء العباسيين قبل وفاته ، عاصمة جديدة شمال سامراء أسماها الجعفرية (أبو دلف) إلا أن سامراء لم تعد إلي عزها القديم بعد أن أنتقل مقر الحكم مرة ثانية إلي بغداد في عصر المعتمد (٨٧٠ – ٨٩٢ م) " ص ٤٩- ٥٣ .

وتبين أيضاً نعمت علام (١٩٨٩م) "بأن حركة العمارة نشطت نشاطاً كبيرا خلال العصر العباسي الأول ، حيث أهتم الخلفاء بتشديد القصور الفخمة فبنى المنصور (القصر الذهبي) في بغداد وشيد الرشيد (قصر الرقة) وبنى المعتصم (قصر الجوسق) في سامراء ، وقد تميزت هذه القصور وغيرها بوسائل الرفاهية المختلفة ، كالحمامات والنافورات ، كما زخرفت جدرانها بالكسوات الجصية وكسيت أرضيتها ببلاطات الخزف ذات البريق المعدني ، وأثثت بالاثاث المميز والمطعم بالزخارف الخشبية البارزة والمنقوشة "ص ٥٨.

ـ الزخرفةالأسلامية في العصر العباسي :

رأى كونل (١٩٦٦م) "بأن الزخرفة الأموية أستمرت ممثلة في زخرفة الحجر في العصر العباسي ، أما في البنايات الأجر فأن التغشية بالجص أصبحت هي الشكل الزخرفي المميز في العصر العباسي "ص ٣٩.

ويقول حسن (د.ت) "بدأ ظهور زخارف (الأرابسك) في القرن ٩م ، فنراها في الزخارف الجصية التي كانت تغطي الجدران في مدينة سامراء بالعراق كما نراها على التحف الخشبية التي عثر عليها في سامراء "ص ٢٥٠.

وتوضح نعمت علام (١٩٨٩م) أنه من أجمل الأمثلة التي خلفت من العصر العباسي" حشوة من الخشب المنقوش عثر عليها في مدينة (تكريت) شمال العراق يحتمل أن تكون جزء من منبر ، وتتألف زخارفها من نبات العنب وعناقيده وكيزان الصنوبر التي شاع استخدامها في العصر الأموي (لوحه رقم ١) ثم تطورت تلك الزخارف بعد ذلك فأضيفت إليها أشكال الطيور والحيوانات المحورة عن الطبيعة على يد العباسيين ، نقلا من الفنون التركية ، وقد أدى ذلك إلى ظهور الحفر المائل أو المشطوف ، ويتضح من ذلك في زخارف سامراء على أعمال الجدران والخشب في العمائر والقصور والمساجد"ص ٦٦ ـ ٦٩ .

ويبين كونل (١٩٦٦م) " أن محفورات الجبس القوية من حيث تأثير ظلمة الأعماق ، في سامراء يعتبر ثورة زخرفية كاملة ، وابتكار زخرفي عباسي خاص مطعم بالفن التركي "ص٣٩.

ويشير كريزول (١٩٨٤م) " عندما اكتشفت زخارف سامراء لأول مرة ، تم تقسيمها إلي طرز سميت الطراز الأول والثاني والثالث ، حيث أطلق عليها (هرتزفلد) تسمية طرز"ص ٣٨٠ . ولهذه الطرز نظام وأسلوب مختلف في رسم العناصر الزخرفية ، من حيث الوحدات الزخرفية ، ويعرض البحث الطرز الثلاث على النحو التالي :

- الطراز الأول :

أوردت نعمت علام (١٩٨٩م) " بأنه ظهرت فيه عناصر من تفريعات العنب وكيزان الصنوبر والمراوح النخيلية وأشجار الزهيرات ، وضعت في تقسيمات هندسية وجامات ، تظهر في الزخرفة عناصر أموية تشبة زخارف قصر المشتى ، ويسمى هذا الأسلوب عناصر قريبة من الطبيعة " ص ٦٢، (لوحة رقم٦٥).

ويؤكد م ديماند (١٩٨٢م) مع أن الزخارف تعتمد على أساليب الزخرفة الأموية إلا أن العباسيين ، ابتكروا أشكالا جديدة ذات مظهر زخرفي رائع ، ومن الخصائص المميزة للزخرفة في العصر العباسي العناية بابتكار العناصر الزخرفية وإختلاف عمق الحفر الذي نرى خير أمثلته حشوة خشبية من (تكريت) محفوظة بمتحف المتروبوليتان،(لوحة رقم ١) "ص ٩٣.

- الطراز الثاني :

تقول نعمت علام (١٩٨٩م) " تميزت العناصر الزخرفية للطراز الثاني فيه بالبعد عن الطبيعة ، وتتكون من أوراق نباتية دائرية وأشكال مختلفة من المراوح النخيلية ، ويظهر تغير في شكل الوحدات قليلة البروز ، حيث أستخدم فيها النحت المائل ، بحيث تتقابل حوافها بعضها ببعض في شكل زوايا منفرجة ، (لوحة رقم ٢٧) "ص ٦٥.

ويوضح كريزول (١٩٨٤م) بأنه في هذا الطراز تطورت العناصر النباتية المركزية ، مثل الورود من البراعم ، وأصبح كل عنصر مستقل وله نهاية منفصلة ، وينتهي كل نمو مع نهاية كل عنصر، (لوحة رقم ٢٧) ، كما نجد شجيرة النخيل تقلصت إلى قمة الشجرة ، وتلعب الخطوط الملفوفة لولبيا دورا كبيراً فيها " ص ٣٨١ . ويؤكد فريد شافعي (١٩٨٠م) " نتج عن هذا الاتجاه تحوير كبير في أشكال العناصر وهيئاتها وأحجامها ، فقد زاد مقياسها عما كانت عليه في الطراز الأول"ص٤١٩.

- الطراز الثالث :

أما المجموعة الثالثة من طراز سامراء ، تذكر نعمت علام (١٩٨٩م).

بأنها" تمتاز زخارفها بتطور ، حيث تتحول الوحدات كلها إلى الشكل التجريدي وعدم مطابقتها للواقع ، كما نجد بالأرضية عمقاً ظاهراً ، ومن أحسن الأمثلة على ذلك نقش قصر بلكوارا (لوحة رقم ٢) ويعد هذا التغيير ثورة في أسلوب الزخارف المتبع في الفن الإسلامي ، ويمكن اعتبار هذه المرحلة إبتكاراً زخرفياً خاصاً بالعصر العباسي ، ويظهر أسلوب حفر الزخارف بالسكين ، كذلك أتبع أسلوب صب الجبس في قوالب مزخرفة ، ثم ضغطها على الحائط ، وهذا يسهل عملية تكرار الوحدات الزخرفية ويعجل في إنجاز العمل ، ومن الممكن زخرفة سطوح كبيرة بسرعة عظيمة "ص ٦٥.

ويوضح شافعي (١٩٨٠م) بأن طريقة صب الجبس في قوالب مزخرفة " هي طريقة آلية تساعد على توفير الوقت والجهد والنفقة ، ويساعد على أتباع تلك الطريقة الآلية أسلوب حفر العناصر الزخرفية بطريقة الشطف للتخلص من الأرضيات العميقة ، فتلاصقت عناصر الطراز الثالث تماماً بجوار بعضها ، وأصبح لها قطاع محدب " ص ٤١٩.

ويبين كريزول (١٩٨٤م) " أن العناصر الزخرفية متنوعة ، عناصر على شكل الزجاجة ونباتات ثلاثية الأوراق ، وشجيرات النخيل ، واللولبيات ، والتصميم تسيطر عليه فكرة ملء الفراغ التام ، وليس هناك أي أثر للخلفية الزخرفية ، فالخطوط بالمعنى الهندسي ـ حواف السطح ذي البعد الواحد ، تفصل كل تصميم عن الآخر ، فالعمل مقصور على إقامة هذه الخطوط بدلاً من السطوح " ص ٣٨٢ .

ويشير حميد (١٩٨٢م) " تعد الآثار في الطراز العباسي المحفورة على الجص والرخام والخشب المتبقية ، من أكثر الموضوعات أهمية بالنسبة للباحثين بدراسة الزخارف الإسلامية ، لأنها توضح بوادر نشأة الرقش العربي(الأرابسك) التي أكتمل تطورها في القرن ١١م "ص ٧٣.

ومما سبق ذكره ، و الاطلاع على المراجع والصور والنماذج للزخرفة الإسلامية النباتية والهندسية في العصر العباسي ، أستخلص الباحث بأن الزخارف النباتية والهندسية أتسمت في العصر العباسي بصفات ومميزات يمكن إيجازها فيما يلي :-

<u>ـ الزخرفة النباتية في العصر العباسي :-</u>

ـ زخارف من تفريعات العنب وكيزان الصنوبر والمراوح النخيلية ، قريبة من الطبيعة ، وتشبة زخارف قصر المشتى في طراز العصر الأموي .

- زخارف بارزة من حبيبات وفروع وأوراق نباتية ، تميزت باختلاف عمق الحفر ، (لوحة رقم ١) .

- زخارف أوراق نباتية دائرية وأشكال مختلفة قليلة البروز محورة عن الطبيعة ، (لوحة رقم ٢٧) .

- سيادة بعض عناصر الزخرفة النباتية ، مثل تفريعات الأوراق المستديرة اللوزية والمراوح النخيلية ، التي غلبت على بعض العناصر النباتية الأخرى ، (لوحة رقم ٢٧) .

- ظهور عناصر نباتية في تصميمات مركزية ، مثل الورود من البراعم ، وليس لها سوق نباتي ، لان كل عنصر مستقل على حده ، وليس هناك نمو .

- زخارف نباتية ذات خطوط لولبية ملفوفة ، أتسمت بالتحور الكبير في الهئيات والأشكال والأحجام .

- زخارف نباتية تتحول وحداتها إلي شكل تجريدي ، غير مطابقة للواقع ، (لوحة رقم ٢) .

- عناصر نباتية تشبه الأشكال الزجاجية في إطارها الخارجي ، ونباتات ثلاثية الأوراق ورباعية وخماسية متعددة الفصوص .

- زخارف نباتية تميزت بظاهرة خروج الأوراق من بعضها ، حيث يمتد طرف العنصر منها حتى يصبح على هئية فرع ينبت منه عنصراً آخر ، كما تم ظهور زخارف (الأرابسك) في الطرز الفنية العباسية في القرن (٩ م) .

- زخارف نباتية تظهر على هئية رسوم مثل (النخلة) ، (لوحة رقم ٣) .

<u>- الزخرفة الهندسية في العصر العباسي :-</u>

- زخارف هندسية عبارة عن توزيع مساحات مختلفة مربعة ومثلثة ومستطيلة وسداسية الشكل وثمانية وجامات ، بداخلها زخارف نباتية .

- زخارف هندسية عبارة عن ضفائر وجدائل تتفرع منها عناصر نباتية (لوحة رقم ٢٩) .

- زخارف هندسية عبارة عن دوائر متقاطعة تنشاء عنها مساحات ، تملئ بزخارف نباتية .

- زخارف هندسية نجمية ذات ستة أركان ، عبارة عن مثلثين متساويين في الأضلاع ، قاعدة المثلث إلي الأسفل والآخر إلي الأعلى (لوحة رقم ٤) .

- زخارف هندسية ذات خطوط مستقيمة متقاطعة على هئية رقعة الشطرنج (لوحة رقم ٥) .

- زخارف هندسية ذات خطوط عريضة متقاطعة ، ينشأ عنها أشكال مختلفة من المربعات ، تحصر بينها مناطق مملوء بالدوائر (لوحة رقم ٦) .

- زخارف دائرية الشكل قسمت إلى أربعة قطاعات (لوحة رقم ٧) .

- زخارف هندسية ذات نسق هندسية ، دائرية وبيضاوية الشكل ، تتخللها زخارف نباتية .

٣- العصر الفاطمي :

تذكر نعمت علام (١٩٨٩م) " بأن الفاطميون ينتمي نسبهم إلى (على بن أبي طالب) وقد تمكنوا من حكم المغرب في (القرن ١٠م) بمعاونة قبائل البربر من شمال أفريقيا ، وكان لهذا أثر على ضعف دولة ألاغالبة صاحبة الحكم في تونس ، وأتخذ زعيم الفاطميين (عبدالله المهدي) لقب أمير المؤمنين ، وجعل عاصمته مدينة القيروان (٨٨٤م) وبعد فترة شيد لنفسه عاصمة جديدة (عام ٨٩٠م) عرفت بأسم المهدية ، وأستطاع (جوهر الصقلي) أن يفتح مصر(عام ٩٦٩ م) وجعل مدينة القاهرة عاصمة للخلافة الفاطمية ، وشملت الخلافة بلاد المغرب والشام وبلاد اليمن وجزيرة صقلية ، كما كانت الحجاز موالية لهم بعض الوقت" ص ١٠٧.

وظهرت ملامح العصر الفاطمي في عمارة القصور منها الزخارف المنحوتة وأعمال الخزف ذو البريق المعدني ، وأهتم المزخرفون بسطوح المشغولات الفنية حيث النقوش ذات العناصر الهندسية والنباتية والحيوانية والآدمية ، بالإضافة إلى الخط الكوفي المشجر والحروف النسخية اللينة .

أ ـ الزخرفة الإسلامية في العصر الفاطمي :-

يذكر ديماند (١٩٨٢م) بأنه " تظهر أقدم الزخارف الفاطمية في الجامع الأزهر بالقاهرة الذي بدئ في إنشائه سنة ٩٧٠م وتم في سنة ٩٧٢م ، وزينت المقصورة وجدار القبلة بأشكال زاخرة من تفريعات الأوراق النخيلية ، التي تكاد تختفي الأرضية من حولها ، والزخارف الجصية في مسجد الأزهر مشتقة من الزخارف العباسية والطولونية في القرن التاسع الميلادي ، إلا أنه يظهر فيها تغير واضح في الأسلوب الزخرفي ، وهي العناية برسم السيقان النباتية التي غالباً ماتخرج في فرعين مستقلين"ص ١٠٦ـ ١٠٧ .

ويقول حميد (١٩٨٢م) "يزداد التغيير الزخرفي وضوحا في زخارف مسجد الحاكم الذي شيد في عهد (العزيز بالله) عام ٩٩٠م ، ولا سيما في أشكال التوريق والأشرطة الكتابية المتمثلة في طاقاته ومآذنه ونوافذه ، كما تحتوي على أشكال متعددة من التوريق منها ما كان بسيطاً على هيئة ساق نباتية تمتد منحنية في حلقات تملأ كل منها ورقة من فص وأحد ، ومنها ما كان معقدا على هيئة مجموعة من التوأريق النخيل المحصورة في مربعات أو مستطيلات تنتهي بأشكال منسقة داخل خطوط هندسية متشابكة تكون نجوماً سداسية أو عقود ثلاثية تحف بها السيقان المتعرجة والمتداخلة " ص ٨٠ ـ ٨١ .

ومن الأساليب الزخرفية التي ابتكرها الفاطميون ، تذكر نعمت علام (١٩٨٩م) بأنه تم" إستخدام أشكال المقرنصات كزخارف تزين السطح (لوحة رقم ٨) ويعد هذا ابتكاراً جديداً ظهر في الفن الإسلامي في العصر الفاطمي " ص ١١٤. بالإضافة إلى المقرنصات ، ويضيف فكري (١٩٦٥م) " أنه قد أنتشر اقتباس عناصر زخرفية من العمارة نفسها ، ومن ذلك الشرفات والتجاويف والعقود والأعمدة والمحاريب والقباب وأنصاف القباب والإطارات والأفاريز ، ومن أمثلة ذلك إفريز مئذنة الحاكم الغربية نقش على هيئة شرفات من نوع آخر نسقت فيه سيقان وأوراق نباتية في أشكال هندسية متشابكة " ص ٢٠٢ ، (لوحة رقم ٩).

ويشير الالفي (د.ت) " بأن الزخارف المعمارية بلغت غاية جمالها سواء كانت من الجص أو الكتابة الكوفية المزهرة التي كانت تحتل الصدارة في المحاريب وإطارات العقود والنوافذ ، وكذلك الزخارف المحفورة في الخشب سواء في الأبواب أم المنابر أم المحاريب المنقولة أو في الروابط الخشبية التي تربط العقود" ص ١٩٢. ويوضح ديماند (١٩٨٢م) " بأن الحروف النسخية اللينة حلت محل الكتابات الكوفية ، وغالباً ما تشابكت الكتابة النسخية مع الزخارف النباتية في كثير من البراعة والحذق "ص ٢٥٥.

ويبين فكري (١٩٦٥م) " بأن زخارف التوريق في العصر الفاطمي أمتازت بثلاث ظواهر رئيسية ، تتضح الظاهرة الأولى في العروق والأغصان والشرائط التي بدأت تظهر أهميتها بوضوح في التشكيلات الزخرفية ، وأخذت تمتد في حلقات وأشكال متماسكة محدودة ، كأنها إطارات تحصر بداخلها الوريقات والثمار (لوحة رقم ١٠) والظاهرة الثانية هي أن هذه الوريقات النباتية أخذت تتحول إلي أشكال سعف نخيلية ، أنبثقت بوضوح من العروق والسيقان ، وطالت رؤوسها حتى أصبحت مدببة (لوحة رقم ١١) وأمتدت استدارة شحماتها وأنثنت في تلك الإطارات الغصنية في صور تقاربت من الواقعية ، وأنسابت في حركة دائبة غير منقطعة (لوحة رقم ١٢) ثم إن السعف يتحول أحيانا من جديد إلي أنصاف وريقات وأنصاف سعف ، وملأت حلقات العروق والسيقان وإطاراتها ، ولكنها كانت في الوقت نفسه تترك مجالاً ملحوظاً للأرضية المفرغة والظاهرة الثالثة هي أن العروق والأغصان أخذت تزدوج في مواضع ، وتنقسم طولاً في مواضع أخرى ، أي أن الغصن أمتد في وسطه قناة رفيعة قسمته إلى غصنين وجعلته يظهر مزدوجاً في بعض التشكيلات وتشابكت الأغصان المزدوجة ، وكذلك الشرائط أمتدت على هيئة طفائر مبسطة تارة ومعقدة تارة أخرى " ص ١٧٩ ـ ١٨٠ ، (لوحة رقم ١٣ و ١٤) .

ونعمت علام (١٩٨٩م) تقول " ظهر في الفن الفاطمي عناصر من الفنين القبطي والفارسي ، مثل وحدات السمك أو الحمام ، التي تظهر بين الزخارف النباتية (لوحة رقم ١٥) بالإضافة إلى الحيوانات الخرافية الفارسية ، كما ظهر في الآثار الفاطمية طابعه المميز وهو كثرة إستخدام عناصر الكائنات الحية الآدمية والحيوانية في زخرفة الألواح الخشبية ، تمثل مناظر لبعض الحياة الاجتماعية " ص ١١٧.

وتعددت مواضع الزخارف وأنواعها وأشكالها فهي زخارف خطية وهندسية ونباتية وحيوانية وآدمية ، منفردة أحياناً ومجتمعة أحياناً أخرى ، وتتعدد الأشكال في كل نوع من هذه الأنواع ، وكذلك تنوعت أشكال الإطارات التي أحتوتها ، فهي أما مستطيلة أو مربعة أو معينة أو معقودة .

ويوضح فكري (١٩٦٥م) " بأنه في الزخارف النباتية الفاطمية اجتمعت أشكال الوريقات الثنائية والثلاثية الشحمات وأوراق العنب والسعف النخيلية ، وأنواع مختلفة من الأزهار والثمار والبراعم واللآلي ، وظهرت كل هذه الأشكال متحدة مع الفروع والأغصان المنفردة والمزدوجة ، أو تفرعت منها في حركة متصلة ، وكثيرا ما يصعب التميز بين الغصن والورقة النابعة منه ، إذا قد تمتد هذه الورقة أو السعفه فينبت منها غصن جديد ، كما أن الغصن قد يمتد داخل الوريقة ويقسمها إلي نصفين ، ثم يتفرع منها ، أو ينفذ من رأسها المدبب ليعاود خط سيرة ، وفي مواضع أخرى يلتف الغصن حول الورقة في شكل قلب ، أو على هيئة عقد مدبب أو دائرة منبعجة" ص ١٨١، (لوحة رقم ١٦) .

كما أوردت نعمت عـلام (١٩٨٩م)" بأنـه ظـهر فـي أواخـر العـهد الفـاطمي أسلوب زخرفي جديد في نقوش الأسطح الخشبية ، فتظهر أشكال نجميــة وسداسـية بها زخارف نباتية ، واحسن مثال لذلك محـراب السـيدة نفيسـة (لوحـة رقـم ١٧) ويعد هذا المحراب أقدم قطعة خشبية ظهر فيها العنصر الزخرفي الهندسي الجديـد الذي شاع استخدامه بعد ذلك في العصر المملوكي " ص ١١٨.

ويذكر فكري (١٩٦٥م) " في الزخارف الهندسية تظهر ظـاهرتين بـارزتين فالظاهرة الأولى هي الجمع بين الزوايا والأقواس في التشابك الهندسي ، والظاهرة الثانية هي وضوح المضلعات النجمية في تداخل الخطوط المستقيمة ، وفي أشكال أخرى تداخلت الدوائر أو الخطوط المقوسة مع زوايا الخطوط المستقيمة ، وغيرت من تشكيل أطراف النجوم ، فـأصبح للنجم الواحـد رؤوس مدببـة وأخـرى مقوسـة يتناوب كل منها مع الأخر" ص ١٧٧، (لوحة رقم ١٨) .

يتضح مما سبق أن طـراز العصـر الفـاطمي ، مزيجـاً مـن الأسـاليب العراقيـة الساسـانية ، التـي أنتشـرت فـي إيـران والعـراق فـي العصـــر العباسـي ، وبعـض الأساليب المحلية ، وكانت الرسوم الآدميـة والحيوانيـة هـي العنصـر الرئيسـي فـي معظـم زخـارف مشـغولاتهم الفنيـة ، وأسـتخلص البـاحث بـأن الزخرفـة النباتيـة والهندسية على النحو التالي : -

- الزخرفة النباتية في العصر الفاطمي :

لقد أتسـمت الزخرفـة النباتيـة فـي العصـر الفـاطمي بمجموعـة مـن الصفــات والمميزات فيما يلي :-

- زخارف نباتية من تفريعات الأوراق النخيلية، كادت الأرضية تختفي من حولها .

- العناية برسم السيقان النباتية ، والتي غالباً ما تخرج في فرعين مستقليـن .

- زخارف نباتية تقترب إلي الواقعية ، (لوحة رقم ١٢) .

- العروق والأغصان والشرائط تحتل مكانة هامة في التشكيلات الزخرفية .

- العروق والأغصان أخذت تزدوج وتتقسم في مواضع معينـة ، كمـا أمتـدت علـى هئية ظفائر، (لوحة رقم ١٣ ـ ١٤) .

- الأوراق النباتية أخذت تتحول إلي سعف نخيلية ، وطالت رؤوسها حتى أصبحت مدببة ، وأنسابت في حركة دائبة ، (لوحة رقم ١١) .

- السعف النخيلية تتحول أحياناً إلى وريقات وأنصاف سعف وملأت حلقات العروق والسيقان وإطاراتها .

- الزخارف النباتية تحتوي على أشكال متعددة من التوريق ، منها ماكان بسيطاً على هيئة ساق نباتية ، ومنها ماكان معقداً على هيئة مجموعة من التوأريق .

- زخارف نباتية اجتمعت فيها أشكال الوريقات الثنائية والثلاثية الشحمات وأوراق العنب والسعف النخيلية ، وأنواع مختلفة من الأزهار والثمار .

- في الزخارف النباتية كثيراً ما يصعب التميز بين الغصن والورقة النابعة منه .

- الزخرفة الهندسية في العصر الفاطمي :

أما الزخارف الهندسية التي ظهرت في أواخر العصر الفاطمي ، فأنه يمكن أجمال أشكالها المستخدمة على النحو التالي :-

- زخارف هندسية عبارة عن مساحات متنوعة ، مربعة ومستطيلة ومثلثة وأشكال خماسية وسداسية وجامات ، قد تتداخل مع بعضها البعض وقد تكون منفصلة تملأ بعناصر زخرفية أخرى .

- زخارف هندسية عبارة عن ضفائر وجدائل تكون جامات أو دوائر أو نسق هندسي شبه بيضاوي ، تزخرف مساحاتها بعناصر زخرفية .

- زخارف هندسية باستخدام الخطوط المنحنية تشبة قشر السمك ، (لوحة رقم ٤٤) ، وزخارف هندسية على هيئة أسنان المنشار، (لوحة رقم ٦٦) .

- زخارف هندسية على هيئة أطر أحتوتها مستطيلات ومربعات ومعينات ، وتكون أحيانا معقودة ، (لوحة رقم ١٠) .

- زخارف هندسية نجمية خماسية وسداسية ومتعددة الأضلاع،(لوحة رقم١٧- ٣١)

- زخارف هندسية تجمع بين الأقواس والزوايا في التشابك الهندسي، (لوحة رقم ٦٧- ٦٨) .

- وضوح المضلعات النجمية في تداخل الخطوط المستقيمة .

- تداخلت الدوائر مع زوايا الخطوط المستقيمة مما يحدث تغيراً في تشكيل أطراف النجوم .

- زخارف ذات أوضاع هندسية متعرجة .

٤- العصر المملوكي :

يذكر كونل (١٩٦٦م) " أن أصل المماليك يرجع إلي قبائل التركمان ، وكانو في بداية أمرهم رقيقاً أبيض أرتفعو إلى مرتبة الزعماء المأجورين ، ثم انتزعوا السلطة لانفسهم من الأيوبيين ، حينما حانت لهم الفرصة لذلك ، وأنقسمو إلى صفين من الحكام ، الأول وهم المماليك البحرية (١٢٥٠ - ١٣٩٠ م) يمكن أن يعدو أسرة مالكة منسجمة ، بينما المماليك البرجية الذين بدأو حكمهم بالسلطان برقوق (١٣٨٢ - ١٥١٧ م) إلى أسر شركسية مختلفة" ص ١٠٣ .

وتشير نعمت علام (١٩٨٩م) " إلا أنهم كانو دائمي التنازع فيما بينهم على تولي الحكم ، مما نتج عنه تناوبهم على حكم قصير سريع لمصر ، ورغم هذا التشاحن ، أشتهرو بانتصارات رائعة على الصلبين ، وهزموا المغول في موقعة عين جالوت عام ١٢٨٠ م ، وأنقدو مصر من تدمير كان يمكن أن يصيبها ، وبذلك صارت مصر مرة ثانية مركزاً للخلافة الإسلامية ، واستمرو في حكم مصر وأجزاء من سوريا حتى الغزو العثماني لمصر في أوائل القرن السادس عشر الميلادي " ص ٢٧١ - ٢٧٢ .

ويؤكد كونل (١٩٦٦م) على" أن للفترة المملوكية أهمية خاصة في محيط تطور الفن الإسلامي ، إذ أدخلت مصر في دائرة الأشكال التركية ، وبلا ريب أن مصر لم ترمي بنفسها في أحضان الفنون التركية من دون رؤية أو تفكير ، بل أنها أخذت بعض انطباعات في البناء والزخرفة ومزجتها بتقاليد فاطمية أصيلة ، مما نتج عن ذلك أسلوب فني مملوكي جديد" ص ١٠٣ .

ويشير عبدالرحيم (٢٠٠٠م) " بأن العصر المملوكي يعد بحق من أعظم العصور الإسلامية إنتاجاً للفن ، بين الحضارات الإسلامية الكبرى ، فهو العصر الذي شهد نضوج الشخصية الفنية الإسلامية " ص ١ . ، ويقول حسن (د .ت) " فقد كان الإقبال عظيماً على تشيد العمائر ، من جوامع ومدارس وأضرحة

وحمامات ووكالات وأسبلة ، كما ظهر التنوع والإتقان والأناقة في شتى العناصر المعمارية من واجهات ومنارات وقباب وزخارف جصية ورخامية" ص ٧١ . ، ومشغولات فنية من التحف الخشبية والمعدنية والزجاجية وأعمال الخزف ذو البريق المعدني ، ذات العناصر الزخرفية الهندسية والنباتية والحيوانية والخط الكوفي المزهر وخط النسخ المملوكي على أرضية من التوريقات النباتية .

أ ـ الزخرفة الإسلامية في العصر المملوكي :

أوضح ديماند (١٩٨٢م) حيث يقول " بدأ عصر إزدهار وتجديد في الفن الإسلامي في مصر وسوريا في عصر المماليك ، وعدت القاهرة مركزاً هاماً للفن المملوكي ، وظهرت مظاهر زخرفية ، مثل المقرنصات أو الدلايات وصنجات العقود المعشقة ، والألواح الرخامية والفسيفساء والمنحوتات الجصية والحجرية في الزخرفة الداخلية في المساجد وغيرها ، ونحتت الزخارف نحتاً بسيطاً ، وتتكون هذه الزخارف من نوافذ من الجص المفرغ ، ولها إطار من التوريق والكتابة الكوفية والأشكال الهندسية المتداخلة أو تفريعات نباتية مرتبة على سطحين غير متساويين ، كما بلغ أسلوب التوريق المملوكي غاية تطوره ورقيه في جميع الآثار ، ومن الصفات المميزة للتوريق تغطية المسطحات بالمراوح النخيلية والأشرطة الكتابية ، تبدو وكأنها صفوف من الأضلاع أو التفريعات ، وغالباً ما رسمت التفريعات النباتية على عدة مستويات ، تصل في النهاية إلى أشكال منسقة تنسيقاً فائقاً ، وأخذت الزخارف تتدرج نحو الروعة والإتقان خلال القرن الخامس عشر الميلادي " ص ١٠٩ ـ ١١٠ .

وظهر تطور كبير في الزخارف المحفورة على الخشب ، وأقبل على الأشكال الهندسية النجمية التي برع في تكوين زخارف منها ، وتتكون الأشكال النجمية من حشوات صغيرة تتألف من أشكال سداسية الأضلاع مزخرفة بالفروع النباتية الدقيقة ، أطلق عليها أسم (الأطباق النجمية) وقد أنتشر إستخدام هذه الزخارف في الأبواب والمنابر الخشبية (لوحة رقم ١٩) ، وتضيف نعمت علام (١٩٨٩م) " أن الفنان في العصر المملوكي توصل إلى أسلوب زخرفي جديد في زخرفة الأسطح الخشبية ، وذلك بتطعيم هذه الأخشاب بأشرطة رقيقة من نوع آخر من الأخشاب ذي لون مخالف ، وطعمت القطع الخشبية بطبقة رقيقة من الفسيفساء تتألف من قطع العظم أو العاج أو الأبنوس أو الأصداف " ص ٢٨٥.

ويقول حسن (د . ت) بأنه " قد ازدهرت زخرفة الشبكيات من الخشب المخروط ، وهي التي تعرف باسم (المشربية) بلغت حد الإتقان ، فضلا عن تنوعها وثروتها الزخرفية ، وكانت فتحات العيون في المشربيات تتفاوت أتساعاً

وتملأ بقطع من الخشب المخروط لتؤلف كتابات أو رسوماً ، (لوحة رقم٢٠) تمثل رسم منبر ومشكاة أحد المساجد " ص ٤٧٠ ـ ٤٧٢ .

ويضيف ديماند (١٩٨٢م) بأنه أضيفت " إلى الزخارف النباتية التقليدية تعبيرات زخرفية جديدة على التحف المعدنية ، مثل رسم أزواج من الطيور في مناطق معينات وتعبيرات من الأوراق النباتية ، ونبات عود الصليب المستمد من الفن الصيني ، وشاع إستخدام تلك التعبيرات المورقة ورسوم البطات الطائرة حول الشارات الرسمية أو الرنوك (لوحة رقم ٢١) وزخرفة بموضوعات آدمية كبيرة الحجم تمثل مناظر الصيد (لوحة رقم ٢٢) يتجلى فيها مدى العناية الفائقة بالتفاصيل الدقيقة في رسوم الأشكال الآدمية والحيوانية" ص ١٥٥ ـ ١٥٦.

كما أن حسن (د.ت) يذكر " بأن الأبواب المصفحة بالنحاس زخرفت بالأطباق النجمية التي أمتاز بها العصر المملوكي (لوحة رقم٢٣) ، وأزدهرت الزخرفة في صناعة التكفيت بالذهب والفضة (لوحة رقم ٢٤) وقوام زخرفتها رسوم حيوانات على مهاد من رسوم نباتية ويعترض رسوم الحيوانات دائرتان تضم كل منهما رنك الكأس ، وعلى الغطاء شريط دائري مقسوم إلي ست مناطق بواسطة وريدات ، ويضم كتابة بخط النسخ المملوكي ، وعلى بدن الصندوق كتابة بخط النسخ على مهاد من الرسوم النباتية الدقيقة " ص ٥٥٢ ـ ٥٥٦ .

> ويقول عفيف (١) (١٩٩٧ م) " تعتبر الزخرفة في العصر المملوكي والمشكاوات الزجاجية أروع ما أبدعه المسلمون في العصور الوسطى ، وهي تزدان في زخارف مرسومة بالمينا قوامها أشرطة من الكتابات ومناطق بها (رنوك) (أي علامات المماليك وأسمائهم أو ألقابهم) ورسوم هندسية ونباتية ، وفي بعض الأحيان أشكال طيور ، ومعظم الزخارف في العصر المملوكي ، كانت مكونة من عناصر هندسية من دوائر متشابكة وأشكال منتظمة متعددة الأضلاع وأشكال نجمية متعددة الرؤوس ، ثم زخارف نباتية من أزهار وأغصان وأوراق ، وزخارف الأرابسك رسمت بألوان شتى بدرجاتها المختلفة وبدرجات اللون الواحد ، والتأليف بين هذه الألوان بطريقة ترتاح إليها العين " ص ٤٣ ـ ٤٤ .

ويؤكد عبدالرحيم (٢٠٠٠م) " أن أكثر العناصر الزخرفية إستخداماً في العصر المملوكي ، العناصر النباتية والهندسية المتنوعة ، مثل زهرة اللوتس والوريقات والوريدات المتنوعة والمتعددة البتلات ، والخطوط الهندسية على شكل حرف T وتكوينات الطبق النجمي ورسوم الكائنات الحية الآدمية والحيوانية والطيور وخاصة البط الطائر المحلق بجناحيه ، بالإضافة إلي وجود الكتابة العربية بالخط الكوفي والخط النسخي ، والرنوك المملوكية " ص ٣٤ .

ـ الزخرفة النباتية في العصر المملوكي :

يتضح للباحث أن العناصر الزخرفية النباتية في العصر المملوكي، أتسمت بصفات ومميزات خاصة من أهمها ما يلي :-

ـ زخارف عبارة عن تفريعات نباتية ، تميزت بأنها رتبت تلك العناصر الزخرفية النباتية على سطوح غير مستوية .

ـ زخارف التوريق ، وصلت إلى درجة كبير من التطور والرقى ، وتميزت بتغطية المسطحات بالمراوح النخيلية .

ـ ظهرت زخارف الفروع النباتية الدقيقة جداً في زخرفة الحشوات ، (لوحة رقم ٣٢) .

ـ زخارف نبات عود الصليب ظهرت في الزخارف المملوكية ، مستمدة من الفن الصيني .

ـ تجلت زخارف الأرابسك بالألوان الزاهية ذات الألوان المتنوعة والمتدرجة أيضاً .

ـ زخارف نباتية لافرع متماوجه وأوراق نباتية بمراوح نخيلية وأنصافها .

ـ ظهرت عناصر نباتية ، مثل زهرة اللوتس والوريقات والوريدات المتنوعة والمتعددة البتلات .

ج ـ الزخرفة الهندسية في العصر المملوكي :

أما الزخارف الهندسية فقد بلغت غاية في الجمال والدقة والإتقان ، ومن أهمها في العصر المملوكي ما يلي :-

ـ من أنواع الزخرفة الهندسية ، ظهرت مظاهر زخرفية (المقرنصات أو الدلايات) وأستخدمت على نطاق واسع في عمائر العصر المملوكي وتم تنفيذها في الحجر والجص والخشب ، (لوحة رقم ٢٥) .

ـ زخارف الأشكال الهندسية النجمية ، تتألف من أشكال سداسية الأضلاع ، أطلق عليها أسم (الأطباق النجمية) واشتهرت في العصر المملوكي،(لوحة رقم ١٩).

- زخارف هندسية وأشكال منتظمة متعددة الأضلاع ، وأشكال نجمية متعددة الرؤوس .

- زخارف هندسية عبارة عن دوائر متشابكة ومتماسـة .

- ظهرت في العصر المملوكي زخارف الشبكيات (المشربيات)، (لوحة رقم ٢٠).

- زخارف هندسية عبارة عن خطوط على شكل حرف (T) .

- من أنواع الزخرفة الهندسية أيضاً ، يذكر عفيف(٢) ، (١٩٩٧م) "(الرنك) وأستخدم بكثرة في العصر المملوكي ، وهو عبارة عن شارة تدل على وظيفة ، مثل الكأس للساقي ، والسيف للسياف ... الخ ، وهي رمز يرمز به إلي أصحاب الوظائف ويشبه الختم "ص ٣٨ ، (لوحة رقم ٢١ ـ ٢٤) .

- ظهرت زخرفة الضفائر ، واستخدمت في الأشرطة على بعض التحف والخامات وملئت المساحات التي بينها بزخارف نباتية وحلزونية وحيوانية وكتابية .

- زخارف هندسية مربعة ومثلثة ومستطيلة ودائرية ومعينات ، عبارة عن تقسيم مساحات ملئت تلك المساحات بزخارف نباتية .

- وحدات هندسية على شكل خط منكسر ذات ثماني زوايا (لوحة رقم ٢٦) وهذه الوحدة تتكرر بطريقة متبادلة .

- وحدات هندسية من الزخارف التي تتساوى فيها الوحدة مع الأرضية ، وتسمى هذه الزخارف زخارف متضادة ، (لوحة رقم ٢٦ ـ ٣٠).

لكننا لا ننكر أهمية بعض الطرز الزخرفية الإسلامية الأخرى التي لعبت دوراً هاماً في مجال الزخرفة الإسلامية ، وأصبحت علامة من علامات الفن الإسلامي بكافة صورة وأشكاله ، ومن أهما الطرز الأموي وخاصتاً الذي كان موجوداً بأسبانيا ، وكذلك الطراز السلجوقي التركي والطراز الأيوبي والعثماني.

لاشك إن تلك الطرز الإسلامية باختلاف منشأها في دول العالم الإسلامي ، أضافت إلي الفنون التشكيلية الكثير ، وأصبحت مرجعاً هاما من مراجع الفنون الإسلامية ، على الرغم من تعدد صورها وتنوع أشكالها واختلاف أساليبها تبعاً لجغرافية كل من هذه الطرز ومنشأها وطبيعتها .

الفصل الثالث

القيم الفنية والوظيفية للزخرفة الإسلامية

أولاً : سمات الزخرفة الإسلامية .

ثانيـــاً : القيم الفنية والجمالية في الزخرفة الإسلامية (الهندسية والنباتية) .

ثالثـــاً : البعد الفلسفي للزخرفة الإسلامية .

رابعـــاً : الأبعاد الوظيفية للزخرفة الإسلامية (الهندسية والنباتية) .

خامساً : الجانب التحليلي للزخرفة الإسلامية .

أولاً : سمات الزخرفة الإسلامية :

تميزت الزخرفة الإسلامية بعدة سمات عامة أساسية هي التي أعطتها طابعها المميز وأختلفت عن سمات الزخارف الأخرى في الحضارات المختلفة ومن أهم هذه السمات مايلي :-

١- ملء الفراغ :

يذكر الشامي(١٩٩٠م) " بأن الفنان في العصر الإسلامي كان ذو ميل واضح نحو تغطية السطوح ، حتى كاد يقضي على الفراغ قضاء تاماً ، وقد سلك ذلك بأكثر من مسلك ، فهو يستمر تارة في ملء الفراغ بزخرفته على السطح متنقلاً من الصغير إلى الأصغر ، وتارة يعمد إلى الخلفية فيملؤها بخطوطه ، فينتج عن ذلك تباين في مستوى السطح ، أو تباين بين الضوء والظل ، فيكون بذلك التأثير الجمالي الرائع" ص ١٩٠.

٢- البعد عن الطبيعة :

لم يهتم الفنان المسلم بتمثيل الطبيعة ، واستلهم من الطبيعة زخارفه وموضوعاته الفنية المتنوعة بأسلوب فني يقوم فيه التحوير والتجريد دورا كبيراً ولعل ابتعاد الفنان المسلم عن تمثيل الطبيعة يؤكد عدم رغبته في تقليد الخالق واتباع تعاليم الدين الإسلامي .

٣- النظم الهندسية الرياضية :

لقد وضح بشكل لاشك فيه أن الفنان في العصر الإسلامي كان متمكناً من تنفيذ رسوماته وزخارفه من خلال وعي بالنظم الهندسية والرياضية ، وهو ما مكنة من تكسية مساحات شديدة التباين والتعقيد من حيث تركيبها السطحي ، كالقباب الدائرية وشبة الدائرية والأشكال الأسطوانية على الأدوات والأثاث وغيرها .

٤- التكافؤ بين الشكل والأرضية :

لقد حرص الفنان المسلم من خلال نظم حسابية ورياضية دقيقة أن يوازن دائماً بين الأشكال والفراغات ، فغالباً ما يستشعر المشاهد للزخارف الإسلامية وجود تكافؤ بين المساحات التي تمثل الأشكال والمساحات التي تمثل الأرضية ، حتى في تلك الزخارف التي تمثل خداعا ادراكياً في تبادل الرؤية بين كل من الأشكال والأرضيات .

٥- التكرار :

ويشير عفيف (١)، (١٩٩٧م) " إلى ظاهرة التكرار في الزخرفة الإسلامية بأنها السعي إلى الله الذي منه واليه تنتهي الأسباب والمسببات ، لذلك كانت وحدة الزخرفة بغير بداية أو نهاية ، استوحت قواعدها من القواعد الرياضية ، ولقد صممت الزخرفة بحيث تقبل التكرار والانتشار في أكثر من اتجاه ولا يقلل ذلك من قيمتها الجمالية .

والتكرار ظاهرة كونية بتوالي الليل والنهار وتعاقب الشمس والقمر والفصول الأربعة والأيام السبع ، كما أنها ظاهرة بيولوجية كضربات القلب والنوم في كل مساء ... إلى آخره ، وظاهرة إيمانية بالصلاة في ميعادها والصوم في معيادة ، فهو تكرار موزع على مرات وليس مركزا في مرة واحدة ، وبذلك تتم فائدته .

والتكرار يساعد على ملئ المساحة والسيطرة عليها ، ويؤدي وظيفة الإبهار لما في الزخرفة عناصر متكررة وألوان مبهجة مثل ما يوجد في المشكاوات ، والزجاج المؤلف بالجبس ، والفضة المطعمة في النحاس ، والزرنشان والخرط وغير ذلك من فنون الزخرفة التي تبهر العيون .

والتكرار يشع في الزخرفة عناصر الحيوية والحركة بسبب التوزيع المنتظم وثبات الوحدات ، ويساعد على الإحساس بالامتداد والانتشار ، وهذا يتسبب في إيجاد الإيقاع والتوازن ، كما يحدث في ورق الحوائط والسجاد والأرضيات والأسقف ، وهذا يؤدي إلي الراحة النفسية بسبب عذوبة الشكل وتقبله ، وراحة العين لجمال توزيعه ورقته وخاصة إذا دخلت الألوان وتكررت هي الأخرى مع تكرارات الزخرفة .

والتكرار يحول الزخرفة إلى ملحمة بصرية بسبب القيم التشكيلية التي يحدثها الاتساع أو الضيق أو التردد أو التواتر ، وأيضاً فالتكرار يشكل معزوفة يحدثها النغم المتسق في الإيقاع ، والبعض يقول : إنها تساعد على الاستمتاع بالانطلاق والحرية وعدم القيود بسبب الانتشار" ص ٦١ ـ ٦٢ .

٦- التجريد والرمز :

يمثل الفن الإسلامي أهم روافد الاتجاه التجريدي في الأداء وفي الفكر : فالتجريد والرمز نتيجتان حتميتان للفلسفة الإسلامية ، كما إنها صفتان ملازمتان للفن الإسلامي في جميع جوانبه وأنواعه ، فالتجريد هو تجريد مطلق لانهائي غير مقيد بأبعاد الرؤية البصرية للموضوعات الطبيعية ، بل هو تجريد تحكمه قوانين الإيقاع الرياضية ، تلك القوانين التي تعتبر الجوهر الأساسي للإيقاعات الفلكية

الكونية ، ومن هنا يكتسب التجريد في الفن الإسلامي جماليته ، كذلك تحرر الفن الإسلامي في رمزيته من نطاق الرموز الخاصة ليكون أكثر عمومية وشمولية ، فالتجريد والرمز هما الدعامتان الأساسيتان اللتان يعتمد عليهما فن الزخرفة الإسلامية خلال تأمل طويل وعميق للطبيعة والكون والحياة .

ويؤكد بهنسي (١٩٩٨م) عن (غرابار) " ليس الرقش العربي مجرد زخرفة بل كان له وظيفة رمزية ، ففي جميع أشكال الرقش التي نراها في قصر الحير الشرقي والغربي وفي قصر المشتى أو خربة المفجر ، يتبين أن هذا سواء كان هندسياً أو نباتياً قد أخضع كلياً لمبادئ تجريدية هي في قمة جميع مراتب التعبير الجمالي الإسلامي" ص ٨٩.

٧ - التميز اللوني :

تميزت الألوان العربية بحس خاص يجعل أي مشاهد يتعرف على شخصية تلك الزخارف وتفردها وتميزها عن أي أسلوب آخر ، ولقد أستخدمت الألوان الساخنة والباردة بدرجات مختلفة ، ولم يستخدم اللون مباشرة ، بل مزجه بألوان أخرى لكي يضيف إلى معطيات اللون غنى وثراء .

ويبين عفيف (١) ، (١٩٩٧م) " بأن الألوان لها دلالة رمزية عند المسلمين العرب ، فاللون الأبيض دليل النقاء والنور وهو لون ملابس الإحرام ، واللون الأخضر هو لون سكان أهل الفردوس ، أما الأسود فهو الذي كان يحيط بمعظم أشكال الزخرفة المذهبة في المصحف ، وهو راجع إلى لون الرايتين اللتين كانتا في غزوة بدر ، وهو رمز ثبات العقيدة وعدم تغيرها " ص ٦١.

ويؤكد ذلك ما عرضه زينهم (٢٠٠١م) " أن إستخدام عنصر اللون في الزخرفة الإسلامية كان تحقيقاً لمتطلبات جمالية أساسية ، فكثرة إستخدام اللون الأخضر والأزرق ، هو إنعكاس لعناصر الطبيعة كالسماء والمطر والسهل الخصيب ، في حين كان إستعمال اللون الذهبي تعبير عن مدلول روحاني وانعكاس لأجواء الجنة وهي الهدف في الإسلام" ص ٥٩.

٨ – القدرة على التوليف :

أن الزخرفة الإسلامية أستعانت بالخط العربي بأنواعه المختلفة ، وكذلك الأشكال الهندسية في نظم دقيق محكم ، فتظهر الكتابات أحياناً فوق أرضية الزخرفة النباتية أو مع الوحدات الهندسية فتحدث إنسجاماً وتزداد جمالاً .

٩- الترابط والتراكب :

ويبين عفيف(١)، (١٩٩٧م) " الترابط هو في تكوين الفروع والأوراق لروابط الزخرفة ، التي تسمى(أوجيهات) ، كما أن هناك ترابط في اللون ، أما التراكيب - فهو يستخدم في إيجاد إحساس بالعمق عن طريق وضع فرع فوق فرع أو ورقة فوق فرع ، فهذه التراكيب تعطي إحساس بالعمق في الشكل .

كما أتسم فن الزخرفة الإسلامية ، بالاتزان والتناظر والتشعب ، تلك هي أهم السمات في الزخرفة الإسلامية .

ثانياً : القيم الفنية والجمالية في الزخرفة الإسلامية :

يذكر سالم (١٩٨٤م) " أن القيم بمثابة أفكار أو تصورات يعتنقها الفرد أو الجماعة تجعل الاختيار الحر أو السلوك يتفق أو يلتزم مع ماتقبلة الجماعة ، وأي انحراف عن القيم يشعر الفرد بالخروج عن قاعدة الالتزام" ص ٤١.

ويوضح فتيني (١٩٩٣م) " إن القيم الفنية والجمالية عنصران متلاحمان لا إنفكاك بينهما تجدهما في كل عمل فني جيد ، فلا يخرج الفن المؤثر في جماهير المتلقين إلا من خلال تلاحم هذين العنصرين ، فتنتج هذه القيم من خلال إدراك الفنان للأسس الفنية العامة التي يقوم عليها العمل الفني " ص ٤٠.

ويشير الحجيلي (١٩٩٣م) " بأن الوحدة والاتزان والإيقاع والنسبة هي أبرز الأسس والمبادئ التي يكاد يوجد شبه إجماع على اتخاذها أسساً لتقييم العمل الفني جمالياً من خلالها "ص١٦٤.

ومن الطبيعي أن يتوفر في أعمال الفن الإسلامي والزخرفة الإسلامية (النباتية والهندسية) المتأثرة بمعاني الإسلام وقيمه في الجمال ، الوحدة والتوازن والتناسق العام والإيقاع والنسبة بين أجزائها ، مما يضفي كمالاً في التكوين الفني كله ، ويجعل هذه الفنون تتكلم اللغة نفسها مهما اختلفت أساليبها وأنواعها .

فالزخرفة الإسلامية (النباتية والهندسية) موضوع البحث - تظهر جمالياتها من خلال قيم فنية خاصة بها أحياناً وبتجاوبها مع باقي القيم الفنية والجمالية في العمل الفني بشكل عام أحياناً أخرى .

ومن أهم هذه القيم مايلي :

١ - الوحدة :

يذكر علي (١٩٩٥م) " بأن الوحدة هي تماسك العناصر الفنية وترابطها في مكون التصميم ، وكل عمل فني لابد أن يتميز بوحدة تربط بين أجزائه المختلفة وتوحد بينها ، والأصل في الوحدة أنها انبثاق لمجموعة من العوامل في سياق منظم ومتآلف ، يخضع معه كل التفاصيل لمنهج معين ، رغم أن التفاصيل قد تكون نابعة من مصادر مختلفة من الطبيعة أو من التراث ، ورغم تعدد المصادر لا بد أن تذوب بعضها في بعض ، وتحل متناقضاتها وتظهر في قالب جديد هو الوحدة التي تؤلف بينها "ص ٦٥.

ويوضح محمد (١٩٩٦م) " تتكامل عناصر الزخرفة الإسلامية النباتية والهندسية مثلما يتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسبة ثابتة لتحقيق التكوين المتكامل والتعبير عن الكل وليس إبراز شكل معين لذاته ، لكن هذا التكوين (الوحدة) يحتوي على التفاصيل الصغيرة الدقيقة ، فالعمل الفني يحفل بكثير من الأشكال التي تختلف شكلاً ومضموناً ، أشكال متتابعة تبدو متصلة لكنها مستقلة وان هناك ما يشبه الكمال والنظام في الزخرفة الذي يكون الوحدة وهو الذي شكل الحضارة العربية الإسلامية ، القائمة على مبدأ التوليف أو التركيب ، وغدت التقاليد الحية للفن في مراحل تطوره كافة حتى العصر الحاضر ، ومن هنا يتضح معنى الوحدة في الزخرفة ، هذه الوحدة تعتبر النظام الذي يحكم العلاقة بين الدائرة ومركزها ، إنها وحدة متحققة بالرغم من التنوع الهائل وكأننا في الفن الإسلامي نجد مرآة عاكسه لصورة الخلق الإلهي المتنوع والمتوحد من خلال قانون عام الهي يحقق الانسجام والجمال في وحدة هي السمة الغالبة في شتى فروع الفن الإسلامي ، وتلك الوحدة مستمدة من الأصالة والمحتوى الثقافي لحضارته من ناحية وتحوير عناصره لرموز مجردة من ناحية أخرى " ص ٢٩.

٢ - التنوع :

ويبين عكاشة (١٩٨١م) بأن التنوع هو " تحاشي تكرار الصيغ الزخرفية الإسلامية النباتية والهندسية ، حتى في المبنى الواحد وهذا ما يبدوا واضحاً في النوافذ الجصية الموجودة بجامع أحمد بن طولون بالقاهرة ، فكل منها تختلف عن الأخرى في تصميمها وزخارفها ، ولايقف تحاشي تكرار الصيغ الزخرفية عند النوافذ ، بل يمتد إلى العقود التي تتنوع زخارف بطونها في الرواق الغربي لهذا الجامع ، حتى لا تتكرر أية صيغة زخرفية على الإطلاق ، ومن ثم تحقق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية "ص٣٥ - ٣٦.

٣ - الحركة :

من مميزات فن الزخرفة الإسلامية النباتية والهندسية مظهرها الحركي ، فعند تأمل الوحدة وفي اللحظة التي يخيل للمشاهد أنها أنتهت يفاجأ عند نقطة معينة أن الوحدة التالية تبدأ ، لقد جعل الفنان المسلم من التراكيب الهندسية الزخرفية ، عالماً يكون للتجريد فيه صفة الحيوية والحركة ، والواقع إن الإيحاء بالحركة من المعطيات الأساسية للزخرفة وهو ما يميزها ، وان التشابك والإحساس بالدوران الذي توحي به الأطباق النجمية أحد الأهداف المستمرة في الزخرفة الإسلامية .

ويذكر الشامي (١٩٩٠م) " أنه فن يلزم عين المشاهد بالحركة ، أو بالحركة والتوقف ثم الحركة ، فهو فن يأخذ بيد المشاهد ويتجول به في جميع ردهات اللوحة ، فالمشاهد يتجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلى شكل آخر في جميع الاتجاهات ، حتى يرى الرسم كله ومن جميع جوانبه ، وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق ، يجبر المشاهد على الحركة والتوقف معاً وبقدر ما تتعوق الحركة بالخطوط الدائرية والمنكسرة تصبح الحاجة ماسة إلى بذل مجهود أكبر لمتابعة اللوحة الفنية" ص ١٨٨.

وفي صورة أخرى من صور الحركة عند مشاهدة المشربيات ، يقول زينهم (٢٠٠١م)" يتحول الضوء الساطع إلى زخارف مرئية متحركة من خلال تكوينات(المشربيات) في حركة حيه وتكوينات متغايرة مع حركة الضوء الطبيعي ودرجاته ، أو ظلال تتمايل مع حركة الضوء ككل مثلها في ذلك مثل حيوية اللون في انعكاسات النور وتنويعاته على تكوينات الزجاج المعشق الملون" ص ٨٤.

ويبين عكاشة (١٩٨١م) " بأن التوريقات النباتية تتشابك أضلاعها وتلتحم ثم تفترق على نحو لاينتهي في حيوية نابضة ونظام رصين ، وحين تذكي فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بفورة الحياة في حركتها البدائية ونموها المطرد ما تلبث الزخارف الهندسية أن تردنا إلي عالم التجريد الذي ينفذ بنا إلي جوهر التكوين وينزع عنا الانشغال بالظاهر فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة"ص٣٨.

٤ ـ الاتزان :

الاتزان قيمة فنية وجمالية في الزخرفة الهندسية والنباتية ، وهو يعني حسن توزيع عناصر الوحدة الزخرفية ذاتها ، وحسن تكرار هذه الوحدة الزخرفية ، وحسن توزيع ألوانها ، وكذلك تناسب الفراغات بين الوحدات الزخرفية .

ويقول رياض (١٩٧٤م) " التوازن هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة ، وهو من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في تقيم العمل الفني ، والإحساس براحة نفسية حين النظر إليه " ص ١١١، فالمتلقي دائماً يبحث عن العلاقة المتزنة التي تعطيه الوحدة الجمالية .

٥ ـ التماثل :

هو قاعدة هامة من قواعد الزخرفة ، التي تقوم عليها بعض التكوينات الزخرفية التي ينطبق أحد نصفيها على النصف الأخر تمام الانطباق ، والتماثل نوعان : تماثل نصفي وتماثل كلي ، والتماثل النصفي ففيه يكون أحد نصفي الوحدة الزخرفية مكملاً لنصفها الآخر في اتجاه متقابل أو متضاد ، أما التماثل الكلي ففيه يكتمل الشكل من تكوينين متشابهين تماماً في اتجاه متقابل أو متضاد ، والتماثل أيضاً هو تكرار لصورة معينة بنفس حجمها وأبعادها مرة أو أكثر .

٦ ـ الإيقاع :

يعتمد الإيقاع في الزخرفة على التماثل والتبادل ، كما يعتمد على الخط اللين والهندسي وتعدد المساحات في توزيعها وتنويعها ، بالإضافة إلى وجود الإيقاع الخطي الصاعد والهابط .

ويذكر شوقي (٢٠٠٠م) بان الإيقاع هو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات الزخرفة ، وقد تكون هذه الفواصل بين عناصر الزخرفة وبين الخطوط والمساحات أو الأشكال أو الألوان أو بترتيب دراجاتها أو تنظيم اتجاهاتها" ص ١٦٩.

٧ ـ ملامس السطوح :

إن فن الزخرفة من أغني الفنون من حيث تنوع سطوح المباني والمشغولات الفنية الأخرى ، وذلك من خلال وفرة البروزات والانحناءات والتكتلات الزخرفية في أجزاء ، والفراغات في أجزاء أخرى مما يوحي للمتلقي بالملمس البصري إضافة إلي الملامس الناتجة من البارز والغائر في الزخرفة النحتية والقوة اللونية بالظل والنور .

يتبين لنا أن القيم الجمالية للزخرفة الإسلامية النباتية والهندسية وما تنطوي عليه من قواعد تشكيلية كالخط والمساحة واللون والظل والنور وملمس السطح والفراغ ومعالجتها بالتجريد والرمز قد أظهرت الوظيفة الجمالية ، ويقول عكاشة (١٩٩٨١م) " أن العامل الأهم في تحقيق الجمال يكمن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق مع وجدان الإنسان المسلم"ص ٤٥.

فالفنان المسلم قد عرف كيف ينقل تأثيره إلى أعماق النفس بإخضاع عناصره الزخرفية للمفهوم البنائي ككل ، بحيث تصبح خادمة له ساعية بين يدية ، كذلك برع في الصياغات الزخرفية التي تتفق تماماً مع السطح المزخرف ، ويظهر ذلك في زخارف السطوح المنحنية ، كالأواني المعدنية والخزفية ونحوهما ، وقد راعى الفنان المسلم في تنفيذ صياغته الزخرفية ظروف المادة سواء كانت من الجص أو الخزف أو الخشب أو الزجاج وغيرها ، وحذق أسرارها وكيفية استخدامها في إبراز الزخارف ، وقد عمد إلى تعدد المستويات الزخرفية كما في أسلوب الحفر على الخشب أو الجص وغيره لاعطاء الزخارف شئياً من التجسيم .

ويذكر يوسف (١٩٩٥م) بأن الفنان المسلم" أستخدم الألوان بمهارة فائقة لابراز الزخارف أيضا ، وذلك تعويضاً عن قلة النحث البارز ، نرى ذلك في زخارف الأخشاب خاصة ، فنرى الفنان وضع اللون الذهبي والأزرق خاصة في الأجزاء الغائرة ليزيد من بروز الزخارف ، وقد راعى في زخارفه أن تكون مساحة اللون الأزرق مساوية لمساحة اللونين الأصفر والأحمر معاً حسب الأصول الجمالية ، لإحداث التوازن اللوني والأثر الجمالي" ص٨٤.

ويضيف أيضاً يوسف (١٩٩٥م) " أدرك الفنان المسلم أنه لتحقيق رصانة وجمال التكوين الزخرفي لابد أن يحتوي على التوازن بين الخطوط المستقيمة والمائلة والمنحنية ، ونلاحظ أن التقسيمات الرئيسية للزخرفة تتباين وتتوازن بدقة ، وانه مهما يكن من عدم انتظام المساحة التي ستملأ بالزخارف النباتية أو الهندسية أو الاثنين معاً ، نجد أن الفنان يقسم هذه المساحة إلى أقسام متساوية ثم تقسم هذه الأقسام إلى أخرى فرعية تملأ بتفاصيل الزخارف في دقة هندسية رياضية سليمة "ص ٨٥.

وعن عكاشة (١٩٨١م) يقول هنري فوسيّون : ((ما أخال شيئاً يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق ،(لوحة رقم ٦٩ـ ٧٠) قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية ، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد مفترقة ومجتمعة مرات وكأن هناك روحاً هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات وتُباعد بينها ثم تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لاكثر من تأويل يتوقف على ما يصوّب المرء نظره ويتأمله منها . وجميعها تختفي وتكشف في آن واحد عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود)) ص ٣٩.

ويذكر زينهم (٢٠٠١م) " يقوم التعبير الفني على أساسين في الفنون الإسلامية ، وهما الإيقاع وروح الهندسة ، وتتلاقى أشكال الرؤية الجمالية الفنية للطبيعة مع مهارة الفنان في تحوير أشكال الطبيعة وعناصرها النباتية مع ما يقدمه من تصور تجريدي للوحدات الهندسية ، حيث يتلاقى الفكر الرياضي الهندسي مع الرؤية التجريدية لمكونات الوجود في وحدة تكاملية تحقق في أشكال زخرفية ، حيث يتحد النظر العقلي المجرد مع العمل التطبيقي الملموس في تكامل فني يجمع بين التأمل الروحاني والإدراك المحسوس لمكونات الوجود"ص٨٣.

ثالثاً : البعد الفلسفي في فن الزخرفة الإسلامية

يذكر بهنسي (١٩٩٨م) " أن أول ما يلفت النظر في شخصية الفن الإسلامي يتمثل في أشكال مجردة نباتية وهندسية أطلق عليها أسم الرقش العربي ، وفي أشكال محورة تقوم على التحوير وفقدان المنظور الخطي والكثافة أو (ملء الفراغ)" ص ٥٩ .

وبالإضافة إلي الشكل الظاهري لأشكال الزخرفة الإسلامية ، فأن هناك أبعادا روحانية وفلسفية تحتويها تلك الزخارف ترتبط بشكل وثيق بالعقيدة الإسلامية ، وقد عرض كثير من الكتاب والنقاد والفنانين رؤيتهم التحليلية لهذا البعد .

> ويشير بهنسي (١٩٩٧م) " بأن التكوين الزخرفي بدأ معبراً عن مفهوم الفن الإسلامي ، فرفض التشبيه والمنظور الخطي والتشريح ، وعبر عن المطلق على شكلين ، شكل مستمد من الطبيعة يتمثل في الزخارف النباتية من أوراق وأزهار وثمار وأغصان وفروع ، وكان ليناً يعبر عن الحركة والإيقاع والنجوى والذكر والتجويد وحاصلة التعبير عن التبتيل والصلاة ، وشكل آخر مستمد من عالم ما بعد الطبيعة ، النور والظلمة والخير والشر ، يمثل الزخارف الهندسية وكان يابساً يعبر عن الخط المتقاطع بشكل هندسي يؤلف نسيجاً زخرفياً متلاحماً ترمز عناصره إلى العالم الكوني مرتبطاً بالرياضيات الحسية ، وأن الزخرفة النباتية والهندسية تنطلق من مفهوم واحد يقوم على عقيدة التوحيد (لا إله إلا الله) أي لا أصل ولا سبب للوجود إلا الله تعالى أي لا أجزاء ولا فروع بدون الكل ، فالله هو الكل ، هو المطلق " ص ٦٦ - ٦٧.

ويقول زينهم (٢٠٠١م) " في الزخرفة نعبر عن هذا المطلق بالنقطة وهي البدء في التشكيل الزخرفي وهي نقطة التقاء العلاقات الأساسية في الوجود ، ومن هذه النقطة تتوالد مجموعات لا نهاية لها من النقاط ، تتلاحم لتشكل خطاً كونياً رحمانياً يعود إلى نقطة البدء عودة حتمية لكي يشكل دائرة ، والدائرة تشكل دوائر تتلاحم مع بعضها لتشكل كرة، وهذه الكرة هي التعبير الرمزي للكون السابح في الفضاء ، والدائرة تصدر عنه جميع الأشكال الهندسية الأساسية المثلث والمربع والمسدس والتي تؤلف مضلعات مضاعفة "ص ٤٧.

ويعرض بهنسي (١٩٩٨م) مفهومه الخاص عن بنية بعض الأشكال الهندسية في الزخرفة الإسلامية حيث يبين " أن تصالب الأشكال الأساسية هذه ، سيولد النجمة السداسية من مثلثين والثمانية من مربعين ، والمثلث يعبر عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى ، ويمثل السماء عندما يكون رأس

المثلث إلى الأدنى ، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء أي الكون، والنجمة الثمانية المؤلفة من مربعين، مربع يمثل العناصر الأربعة (الهواء،التراب،الماء،النار) ومربع يرمز إلى الجهات الأربع (الشرق،الغرب،الشمال،الجنوب) وهي تعبير عن الكون أيضاً " ص ١٠٢-١٠٣.

ويذكر رواس (١٩٩١م) " في الأشكال الهندسية والنجمية الخطوط متداخلة والأشعة متجابذة ومتنابذة تبدو لا نهائية ، تمنحك سعادة التفكير وتقودك بقوة إلى المطلق ، والحركة في كل من المورقات والأشكال الهندسية والنجمية تجعلك تحس بشكل غامض بالحركة الكلية للكون في دورانه وتسبيحه " ص ٨٧ ـ ٧٩.

ويضيف داخل (١٩٩٣م)" أن أغلب الزخارف الإسلامية ، تظهر بأكثر من شكل رغم أن شكلها الأصلي وأحد ، وفي ذلك إسقاط لفكرة فلسفية لدى المتصوفين ، وهي تعدد الأشكال ووحدانية الجوهر ، وخطوط الزخرفة الإسلامية متشابكة كلها تتجه نحو مركز وأحد ، وأن لم تتجه بالمعنى الهندسي ألا أنها تدور حوله بشكل منتظم ، وكأنها تشير دائماً إلى ذلك المركز دون أن تصل إليه ، يعود ذلك إلى الإدراك بالله الواحد الذي يصدر عنه كل شيء ويعود إليه كل شيء ، وفي نهاية رسم الزخرفة يمحى المركز حتى لا يبقى له أثر مادي ملموس ، ولكن الخطوط تدور حوله وتؤكد على وجوده " ص ١٣٦.

ويرى بهنسي (١٩٩٧م)" أن هذا التشكيل الهندسي ، ليس رياضياً مجرداً بل هو حدسي روحاني يعبر عن تدفق المضمون الإلهي خلال الشكل الوميضي ، الذي يبدو أكثر تجسيداً في النسيج الزخرفي المؤلف من أشكال متنوعة ، هي رموز الحياة (التنفس) أو رموز الزمن (تتابع الأيام) ، وتبقى الدائرة هي الحاضنة للوجود ، وهي الوحدة التي تجسد معنى التوحيد "ص ٦٩.

ويقول بهنسي (١٩٩٧م) " لكي نتابع امتداد أضلاع هذه النجوم عبر النسيج الزخرفي ، للبحث عن رموز ، فالمثمن يعبر عن حوامل العرش الإلهي والمخمس يرمز إلى السمات الإلهية أو إلى الإنسان الذي يعيش هذه السمات ، وفي الشكل المسدس نعبر عن الأيام الستة التي خلق خلالها الله العالم ، كما نعبر عن التكامل "ص ٧٣.

ويضيف رواس (١٩٩٨م) " بأن الأشكال الهندسية النجمية ، هي جميعاً

ناجمة من اندماج شكلين يمثلان السماء والأرض ، فالنجمة السداسية ناجمة من تداخل مثلثين ، والخماسية من تداخل زاويتين ، والثمانية من تداخل مربعين يرمز الأول للجهات الأربع والثاني للعناصر الأربعة ، وفي جميع الأشكال التوريقية والهندسية والنجمية يحس المتفكر بتوامض السماء والأرض ، المركز والمحيط ، الروح والمادة عبر إحساس كلي لا يفصل الصورة عن مضمونها ورموزها ودلالاتها " ص ٧٩ .

مما سبق يمكن القول إن المستوى الفني للزخرفة الإسلامية كان يرفعه عمق الفكر وقوة الإيمان ، وأن الفنان المسلم كانت أعماله ترجمة لأفكار فلسفية عاشها وآمن بها .

رابعاً : الأبعاد الوظيفية للزخرفة الإسلامية (الهندسية والنباتية)

١ ـ وظيفة الزخرفة الإسلامية الهندسية والنباتية :

يبين عطية (١٩٩٩م) معنى للوظيفة ويقول : " الوظيفة بمعناها الواسع - هي أن الواجب الأساسي للأشياء المصنوعة أن تؤدي الأغراض التي تصنع من أجلها " ص ١٣٣.

ويذكر شوقي (٢٠٠٠م) " أن كثيرا من الأشياء المصنوعة تصمم لخدمة وظيفة خاصة ، وباختلاف الوظيفة تختلف الخامة ويختلف الشكل ، ولذلك فالفنان المصمم يجب عليه أن يدرس متطلبات وظيفة الشيء ، ويختار الخامات المناسبة ويشكلها بوعي تفي بالهدف منها " ص٢٠.

ووظيفة الزخرفة الإسلامية الهندسية والنباتية متمثلة في التغطية ، فهناك إرادة واضحة في تغطية كل الأشكال، المباني ، الأواني ، الأسلحة ، وجميع الخامات ، وقد تكون أيضا إرادة في حجب الأشكال التي تعبر عن مادة العالم الحسي ، وقد يحاول الفنان المسلم أن ينسج على السطح المادي المحتوى للزخرفة خطوط النسيان ، للحث على التأمل ، وأخيرا من حيث هو لغة مستقلة يرعش المادة ذاتها لتنطلق مع كل عناصر الخليقة الأخرى في نشيد كوني هو إيقاع التسبيح ذاته مكررا إلى الأبد ذكر الله .

ويوضح الشال (د . ت) " بأن الفنان المسلم ينزع إلى تغطية سطوح الأشياء بقدر كبير من الزخارف ، إنما يهدف من ذلك إلى استراق النظر وجذب الانتباه لزخارفه التي تنتشر بكثرة على سطوح نماذجه لاذابة مادة الجسم والإقلال من صلابته " ص ٢٢٩.

والزخرفة ترفع من قيمة الأشياء ، ويذكر حسين (١٩٨٦م) " بأن استخدام الذهب في تجميل مقابض السيوف والخناجر بصفة خاصة لا يرفع من قيمة السلاح لمجرد كونه ذهبا ، وإنما يرفعها بأنماط زخرفية وصحة نماذجها وتكاملها في وحدة عليا مع باقي عناصر السلاح " ص ٩٧.

وممارسة الفنان المسلم للزخرفة وصياغته للوحدات الزخرفية وظيفياً وجمالياً على الأشكال المختلفة المسطحة والمجسمة ، يعتبر في حد ذاته تعبيراً فنياً وممارسة التعبير الفني ، ومن ثم استمتاع الآخرين به ، له وظيفة تربوية واجتماعية تتحقق من خلال توحيد المشاعر ، وإيجاد أرضية مشتركة تؤلف بين الجميع .

وللزخرفة الإسلامية الهندسية والنباتية وظيفة رمزية ، عدا رمزيتها إلى المطلق ، أنها ترمز إلى روح الفن الإسلامي في جميع مناشطة ، وتعطي صورة عن ذلك الفن ، وتقوم برسالة خالدة للمتلقي والمتذوق عن شخصية الفن الإسلامي وشخصية الإنسان المسلم ، وإنطباعاً على قدرته الإبداعية والابتكاريه ، وغزارة أفكاره وطلاقته ومرونته وأصالته الحضارية الإسلامية ، وثقافته العلمية النظرية والتطبيقية ، لما تحمله تلك الزخارف من معاني عقائدية ورموز كونية وعلوم رياضية ، وهي تعتبر سفيراً للثقافة العربية الإسلامية وللفن الإسلامي في جميع الدول الأجنبية ، حيث تزخر بعض متاحف العالم بالتحف الإسلامية المعدنية والخشبية والزجاجية والعاجية والرخامية والسجاد وغيرها ، وهذه المقتنيات الإسلامية إلا وفيها لمسه زخرفية إسلامية .

وللزخرفة الإسلامية وظيفة جمالية تكمن في التناسق والانسجام والتوافق والتماثل والنظام ، وهي بذلك تبعث في النفس الإنسانية سرور ورضى وراحة وشعور وأحساس بالجمال .

ويذكر قطب (١٩٨٠م) " أن أول ما يلفت الحس في الجمال أنه نظام ولكنه ليس ضرورة ٠٠ ولهذا النظام كما يبدو في صفحة الكون – مظاهر متعددة ، منها الدقة والتناسق والتوازن والترابط وخفة الحركة رغم ثقل الأوزان" ص٨٧.

وهذه المظاهر هي سمات الجمال في الكون وفي الأرض وفي حياة الإنسان وفي الفن الإسلامي وفي الزخرفة الإسلامية ، لأنها مستمدة من نظام الحياة والكون ، ذلك النظام البديع الذي أوجده رب العزة والجلال في خلقة والحياة ، التي تستهوي له النفس الإنسانية المتذوقة للجمال .

٢ ـ الصياغة الوظيفية في الزخرفة الإسلامية (الهندسية والنباتية) :

تنوعت الصياغات الزخرفية الإسلامية حسب طرق استخدامها والخامات والأدوات التي استخدمت في تطبيقها ، فقد طوع الفنان المسلم الزخارف بمختلف أنواعها ، حتى تتناسب والخامة المطبقة عليها ، وكذلك الأسطح والمساحات المختلفة والمتنوعة إلى جانب أخذه في الاعتبار الوظيفة لتلك الأدوات .

ويذكر الالفي (١٩٧٧م) " إذا كان الفنان يعمل في مجال البعدين كما في التصوير أو أسطح الأشكال ذات الثلاثة أبعاد أو أسطح الأواني الخزفية ، فانه يستعمل استعمالا أساسياً الخط والظل والنور والقيم الملمسية واللون ، وأما إذا كان يعمل في مجال الأبعاد الثلاثية ، كما في العمارة والنحث فأنه يستعمل الكتلة والحجم والحيز بالإضافة إلي عناصر البعدين السابقة "ص ١٧.

> ويقول إبراهيم (١٩٩٢م) " يتضح تأثر الزخرفة الإسلامية بالخامات المتنوعة في مجالات الفن التطبيقي ، مثل النسيج واشغال المعادن واشغال الخشب والخزف وغيرها ، فيلاحظ التغير الذي ينشا على العناصر الزخرفية عند نسجها ، حيث يظهر الخط للزخارف النباتية والهندسية وحدودها الخارجية تظهر كدرجات السلم (التسنين) كما يلاحظ أن إمكانات الصياغة الزخرفية في خامة المعادن تمكن الفنان من الحصول على زخارف ذات خطوط انسيابية ، وذلك لطواعية خامة المعدن من حيث أساليب التشكيل مثل التقبيب والطرق والتخريم إلي جانب إمكانية التوليف بأكثر من معدن كعملية التكفيت بالفضة أو الذهب ، وفي الزجاج المعشق والزخرفة بالجص قام الفنان بتطويع الزخارف الهندسية إلي خامة الزجاج والجص للحصول على مساحات مضيئة في العمارة الإسلامية فاستثمر شفافية خامة الزجاج بألوانه المختلفة ووظفها مع خصائص خامة الجص .
>
> وابتكر الفنان المسلم المقرنصات في العمارة الإسلامية لتحويل المربع إلي دائرة ، فقد كانت الغاية وظيفية إلا أنه نتج عنها عناصر هندسية متميزة أختص بها المعماري المسلم ، ويتضح ذلك في المداخل والقباب والمحاريب وتيجان الأعمدة سواء في المساجد أو القصور التي أنتشرت عبر الازمنه والعصور الإسلامية المتتالية " ص ٥١٢ .

كما طوعت الزخارف النباتية والهندسية مؤامة الوظيفة التي شكلت من أجلها فتم صياغتها على شكل مقابض السيوف والخناجر والأواني المعدنية والخزفية والزجاجية والحلي وأدوات الزينة ، بحيث تكون الزخارف البارزة ملساء الحواف وتختفي الحواف الحادة ، ويتم تنعيم أسطحها ، أثناء الاستخدام اليدوي .

وتظـهر الحـواف الحـادة والبـارزة فـي الأشـكال المسـتخدمة لـتزين أمـاكن العبـادة والمنازل البعيدة عن متناول يد الإنسان ، كما نلاحظـها فـي الثريـات والمشكاوات والأشرطة المعدنية الممتدة بين الأعمدة في أروقة المسـاجد ، وذلـك مـردة لسـببين الأول لبعدها عن الاستخدام اليدوي ، والثاني لابراز عناصر الزخرفة الهندسية .

لقـد أبـدع الفنـان المسـلم فـي صياغتـه الوظيفيـة للزخـارف الهندسية والنباتيـة الإسلامية ، بحيث تكون تلك الزخارف نفعيـة وجماليـة وتحمـل قيـم فنيـة وموائمـة للخامة والأسطح المصاغة عليها .

الجانب التحليلي

١- مفهوم التحليل .
٢- أهمية التحليل .
٣- تحليل العناصر والوحدات الزخرفية لمختارات من الفن الإسلامي في العصر العباسي والفاطمي والمملوكي .

خامساً :- تحليل الصياغات الزخرفية الإسلامية الهندسية والنباتية

١- مفهوم التحليل :

دراسة كيفية أداء أجزاء النظام أو البناء أو التراكيب ، ووصف العلاقات التشكيلية والجمالية بين تلك الأجزاء المختلفة المكونة للعمل الفني ، وماهي الأساليب المتبعة في صياغة تلك العناصر والوحدات .

و إن مفهوم التحليل إجرائيا يعني عملية استكشاف النظم التي تنشئ على أساسه العمل الفني والدور الفاعل للأجزاء في بناء الكل والتعرف على القيم الجزئية التي صاغت القيمة الكلية وعلاقات الكل بالجزء والأدوار الفاعلية لكل العناصر ، وتوجيه تلك الإجراءات التحليلية لمعرفة كيفيات الصياغة بشقيها الفني والجمالي .

ويقوم الباحث بادراك العمل الفني بصورة كلية ، ثم تحليل الأجزاء المكونة له ثم إعادة ربطها مرة أخرى .

٢- أهمية التحليل :

وللتحليل أهمية خاصة من حيث دراسة العناصر والوحدات وتصنيفها وتحليلها كمدخل تجريبي في الأعمال الفنية وتنمية الفكر الابتكاري من خلاله ، ويبين عامر (١٩٨٨م) " أن للتحليل أهمية في التعبير الفني بوصفه يساهم في :

- تنمية مقدرة الدارس على تحليل وتفسير العلاقات الجمالية من خلال ما يتحيه التحليل من ارتباط بين طبيعة الفكر النظري والممارسات العملية .
- تنمية قدرة الدارس على التفكير الإبداعي المتشعب ليس فقط فيما يتصل بإنتاج الحلول المتشابهة والمتشعبة ، ولكن بالتركيز في المقام الأول على فهم واستيعاب وتذوق ما يتم إنتاجه من تلك التحليلات والحلول .
- تأكيد أهمية الأنماط المتفردة وتنمية المرونة والطلاقة ، وذلك من خلال ما يتيحه المفهوم من منطلقات متعددة ، كما أن الناتج من التجريب وما يتيحه الفهم النظري من امتلاك لغة الشكل في إطار عملية تعليمية متميزة بالبحث والتكشف تساعد على أصالة الحلول ومرونة التنقل بينها ، وطلاقة الحلول المتشعبة والقائمة على الوعي المقصود .
- إن انطلاق التجريب من محتوى نظري يدعم العمليات الفكرية المصاحبة للممارسة العملية ، ويزيد فرصة أكبر للتكشف الواعي عن الجماليات المتنوعة في العناصر المتناولة ."

وما يهم الباحث من ذلك هو كيفية استثمار التفكير العلمي في التعبير الفني والتربية الفنية عموماً ، وما هو القدر المناسب الذي ينبغي تعديله أو تعميقه في ذلك التفكير ، على ضوء الموقف الجمالي التعليمي الذي تمليه عليه تلك العناصر والوحدات الزخرفية الإسلامية في إنتاج أعمال فنية ذات صياغات جديدة ومتنوعة وبخامات ووسائل مستحدثه .

٣ـ تحليل العناصر والوحدات الزخرفية الإسلامية الهندسية والنباتية لمختارات من الفن الإسلامي في العصر العباسي و الفاطمي و المملوكي .

وأختار الباحث عدداً من الأعمال ، تنتمي هذه اللوحات لإعمال فنية زخرفية على أسطح بعض المشغولات الفنية من تلك العصور الإسلامية .

وقد روعي في اختيار الأعمال الفنية الإسلامية أن تكون منتقاة من العصور الثلاثة التي تم تحديدها ، وأن تشتمل على مجموعة من التنويعات هي :-

١ ـ التنوع في الصياغات الزخرفية الإسلامية الهندسية والنباتية .

٢ ـ التنوع في الخامات التي تشكلت بها الزخارف .

٣ ـ تنوع الزخارف الإسلامية الهندسية والنباتية .

٤ ـ تنوع أنماط الزخرفة الإسلامية الهندسية منها والنباتية .

ولقد أتبع الباحث الأسلوب التالي في تحليل وتصنيف مختارات الدراسة :-

١ ـ البناء الهندسي الأساسي للعمل الفني .

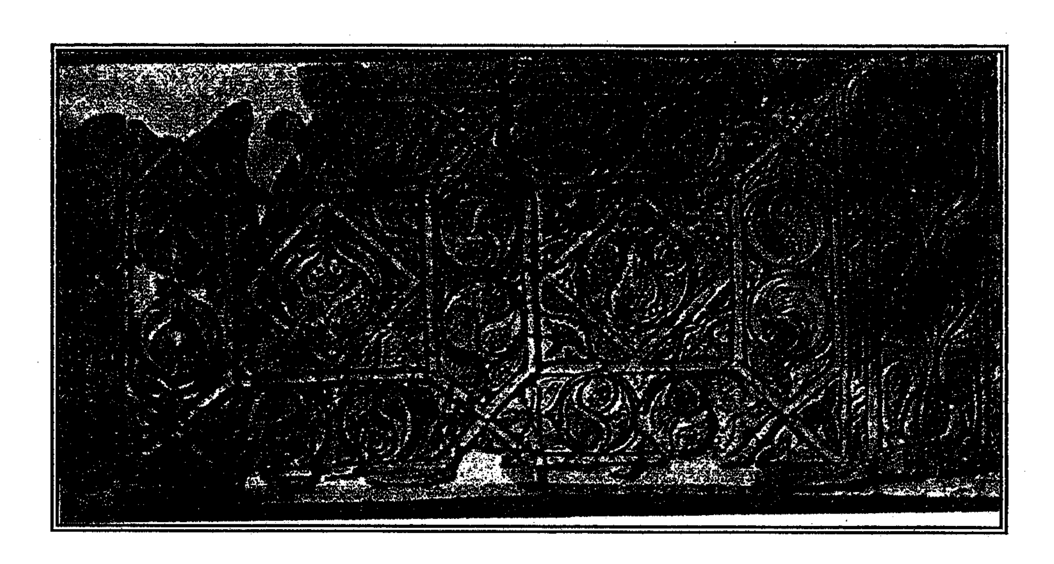
٢ ـ استخلاص العناصر الهندسية والنباتية المصاغة داخل المساحات المختلفة المكونة للشكل وتصنيفها.

٣ ـ التوصيف والتحليل لمكونات اللوحة من العناصر الهندسية والنباتية وطريقة صياغتها وظيفياً وجمالياً ، وأثر الخامة في تعديل صياغة الزخرفة الإسلامية .

٤ ـ انتخاب العناصر والأشكال الهندسية والنباتية والتي سوف يقوم الباحث بتطبيقها وصياغتها في التجربة التشكيلية .

ويهدف التحليل في بحثنا هذا إلى محاولة الكشف عن الصياغات التي أتبعها الفنان المسلم في صياغته للزخرفة الهندسية والنباتية ، وأثر الخامة في تعديل صياغة الزخرفة ، وذلك على بعض الخامات المختلفة والمتنوعة للاستفادة منها في بناء تصميمات زخرفية هندسية ونباتية .

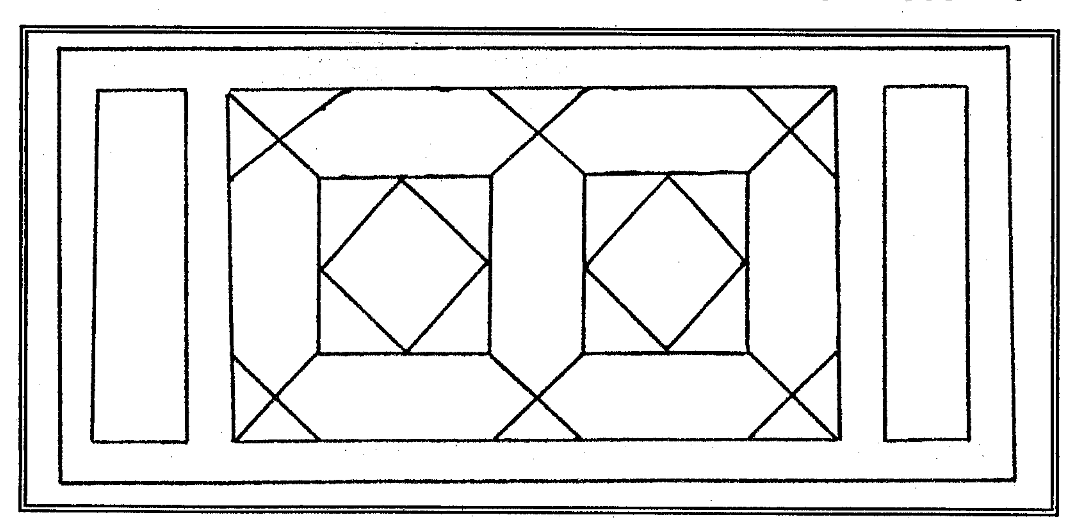
كما يستخدم التحليل أيضا للكشف عما تحتويه مختارات من أعمال فنانين معاصرين من قيم فنية وجمالية وصياغات متنوعة للزخرفة الإسلامية تعددت فيها الرؤى الفنية وتناولوا فيها العديد من الخامات .



لوحة رقم (٢٧)

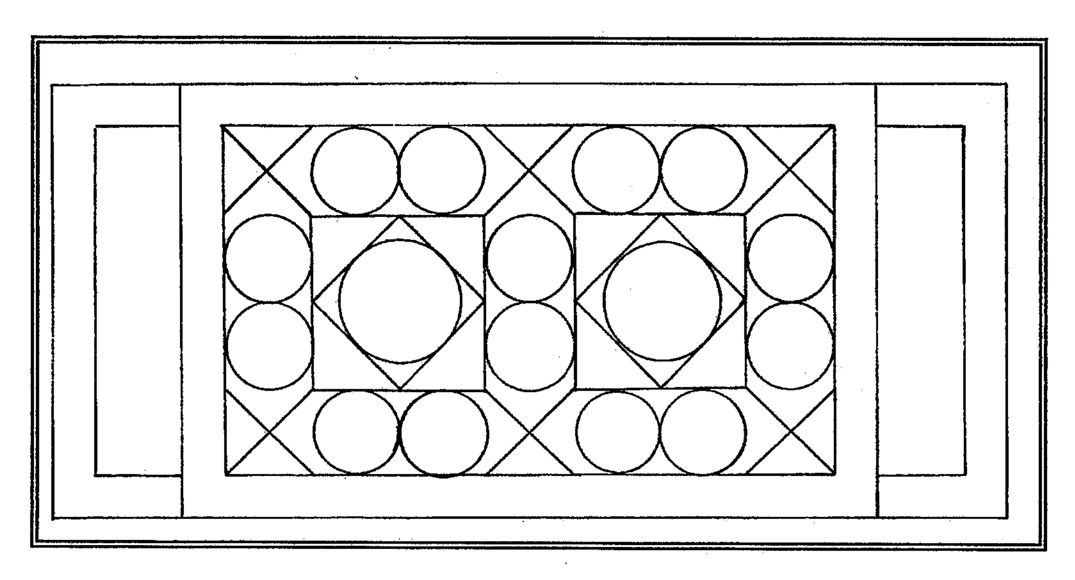
- زخارف جصية من طراز سامراء الثاني ، العصر العباسي ، عن كريزول (١٩٨٤م) شكل ٥٨آ .

- في هذا الطراز تطورت كثيراً العناصر النباتية حيث أصبحت عنصرا مستقلا غير مرتبط بباقي العناصر، لان كل عنصر مستقل وله نهايات منفصلة ، وينتهي كل نمو مع نهاية كل عنصر ومحيط كل شجرة ، وأن خصائص هذا الطراز في الغالب محورة ، وتلعب الخطوط الملفوفة لولبياً دوراً كبيراً فيها ، وهي عبارة عن مجموعة ورود كبيرة ذات فصوص لملئ مناطق الأشكال الهندسية المختلفة .



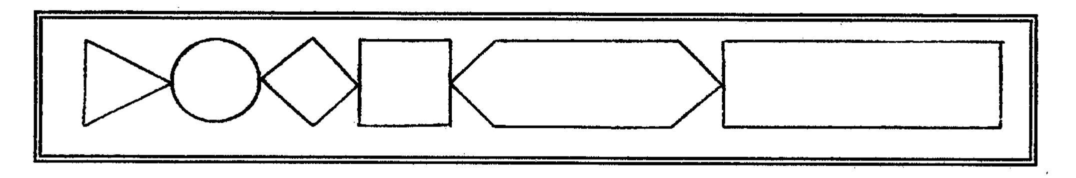
تابع (لوحة رقم ٢٧ ـ أ)

- رسم البناء الهندسي الأساسي للوحة رقم (٢٧) . رسم الباحث.



تابع (لوحة رقم ٢٧ ـ ب)

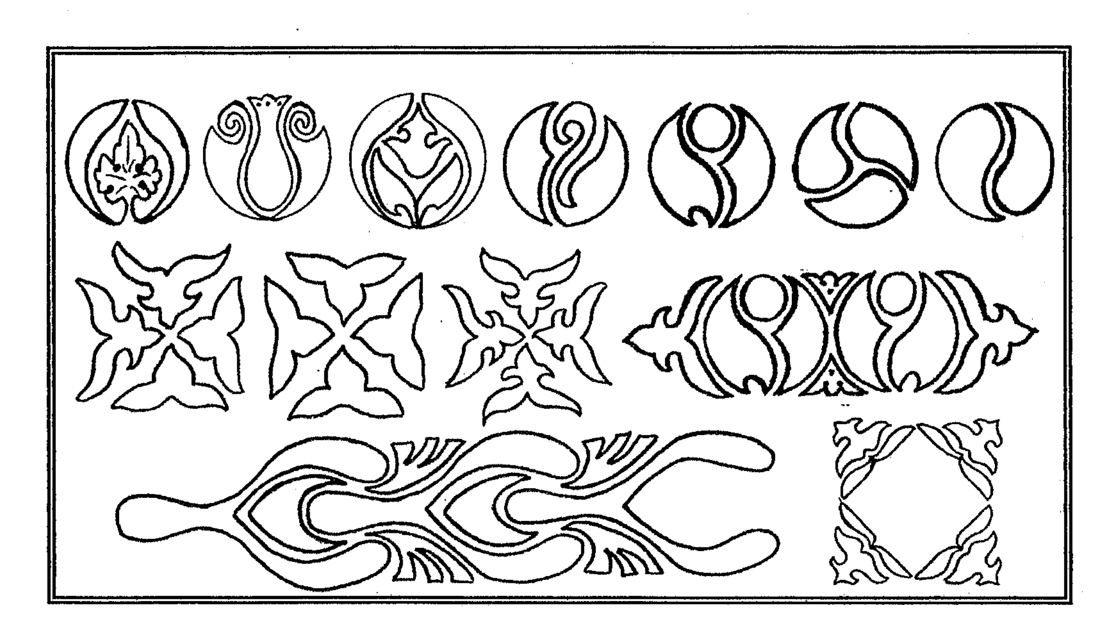
ـ رسم للبناء الهندسي الأساسي مضاف إليه التفاصيل الداخلية .   رسم الباحث



تابع (لوحة رقم ٢٧ ـ ج)

ـ رسم للمفردات الهندسية الأساسية للزخرفة .   رسم الباحث

ـ المفردات الهندسية للزخرفة عبارة عن تقسيمات لسطح اللوحة الزخرفية ، تشمل المستطيل والسداسي الغير منتظم الأضلاع والمربع والمعين والدائرة والمثلث ، وقد وزعت تلك الأشكال على اللوحة بطريقة التناظر ، ولو وضع محور عامود في منتصف اللوحة لأنطبق النصفين وتطابقا تماماً ، وقد حقق الفنان المسلم في صياغته للعناصر الهندسية عملية الاتزان للوحة الزخرفية ووزع تلك المفردات الهندسية المختلفة الأشكال بنظام دقيق حقق بذلك التوزيع ، مقومات العمل الفني .



تابع (لوحة رقم ٢٧ ـ د)

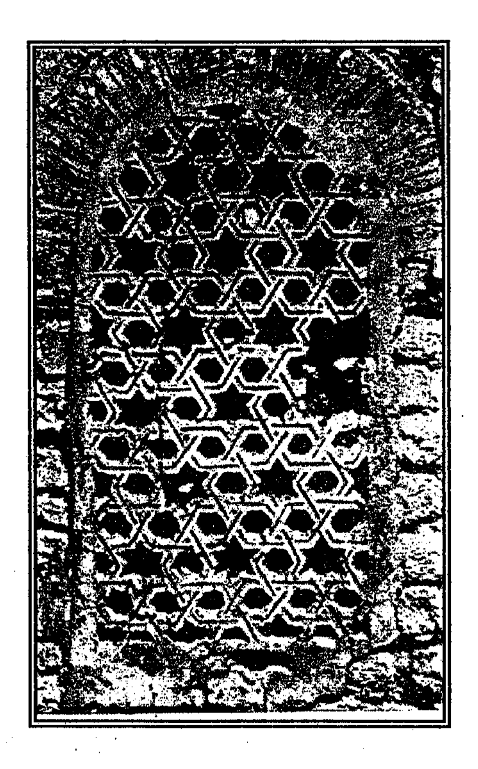
ـ رسم تفصيلي للعناصر والوحدات النباتية .   رسم الباحث

يلاحظ تناول العنصر النباتي الواحد بأساليب صياغة متنوعة داخل الدائرة ، وهي تعكس مرونة الفنان وقدرته على صياغة الشكل وكذلك التشكيل بالخامة ، وبعناصر نباتية مختلفة عديدة ومتنوعة تعكس مهارة الفنان المسلم في تطويع صياغات العناصر داخل المساحة الواحدة ومقدرته على إملاء الفراغات بعناصر نباتية .

ويلاحظ تنوع كبير في الزخارف النباتية ، حيث أن بعض الدوائر تختلف في عناصرها النباتية عن بعض الدوائر الأخرى ، لكي يعطي إحساس بالتنوع وأثراء اللوحة بالزخارف النباتية الغير متطابقة ولكن في صياغتها منسجمة في الشكل والتشكيل مع باقي العناصر الأخرى .

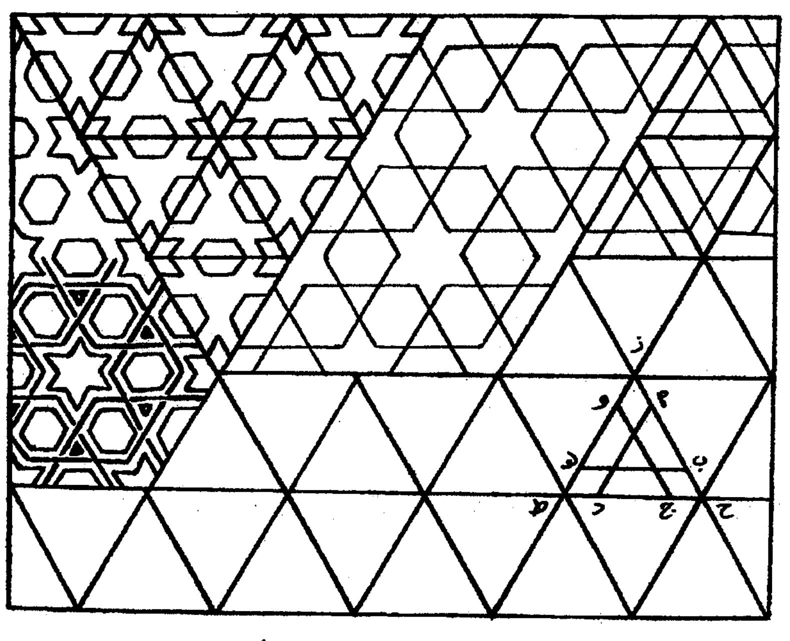
التقسيمات الهندسية والعناصر النباتية حوافها عريضة ، والعناصر النباتية مستقلة وليس لها نمو نباتي ، تلك الصياغة أدت إلى ملاءمة خامة الجص من حيث النحث ، وساعدت على إبراز التقسيمات الهندسية وابراز العناصر النباتية .

وقد أستخدم الفنان الأسلوب الغائر والبارز في إظهار التفاصيل والخطوط مستفيداً من الضوء والظل ، بالإضافة إلى إظهار الملامس على أسطح بعض الوحدات باحدات نقاط غائرة كثيرة متلاصقة ليحصل على التباين المطلوب لإظهار عناصر الزخرفة .



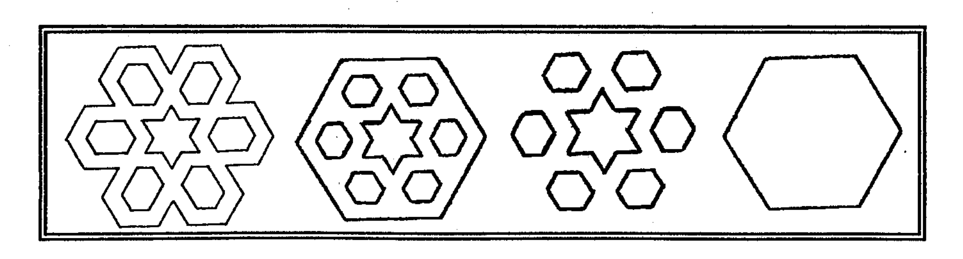
لوحة رقم (٢٨)

- نافذة من الجص المفرغ ، من مسجد الحاكم بالقاهرة ، العصر الفاطمي ، القرن ١١م ، عن فكري (١٩٦٥م) لوحة٦٦.



تابع (لوحة رقم ٢٨ ـ أ)

- رسم تفصيلي يوضح البناء الهندسي الأساسي للوحة رقم (٢٨) . رسم الباحث



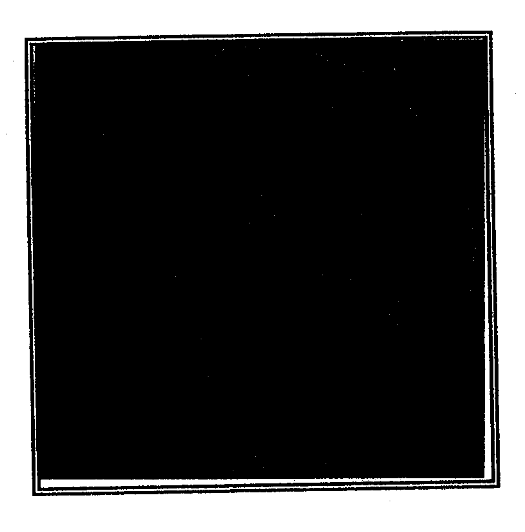
تابع (لوحة رقم ٢٨ ـ ب)

ـ رسوم تفصيلية للمفردات والعناصر الهندسية . رسم الباحث

ـ البناء الهندسي للوحدة التكرارية (أ ب ، ج د ، هـ و) أعتمدت على الشبكية المثلثة المتساوية الأضلاع ، وهذه الوحدة صاغها الفنان المسلم داخل المثلث المتساوي الأضلاع (ز ، ح ، ط) ، تم بناؤها من خلال تقسيم أضلاع المثلث إلى أربعة أقسام متساوية ، حيث أن (ز أ) يساوي ربع ضلع المثلث ، وتم توصيل نقاط التقسيم بخطوط مستقيمة بين كل من (أ د ، ب هـ ، ج و) ، وتكررت الوحدة على المحاور الأفقية والقطرية المائلة ، ومسحت خطوط الشبكية ، وأنشاءت خطوط مزدوجة على الوحدة التكرارية ومسحت الخطوط الأساسية للوحدة التكرارية ، وظهرت الأشكال الهندسية السداسية والنجمية متباعدة بنسب متساوية أعطت سماكه أو مساحة بين الأشكال ، وفي مساحة الخطوط العريضة بين الأشكال عمل خط محفور حفراً عميقاً في منتصفها حول الأشكال الهندسية بطريقة الضفيرة نتج عنها مثلثات صغيرة بين الأشكال السداسية مما أعطى بعدا جمالياً ، وهذه الصياغة التي صاغها الفنان المسلم ، تعود لدور خامة الجص في عملية تفريغ الأشكال السداسية والنجمية وعملية الحفر .

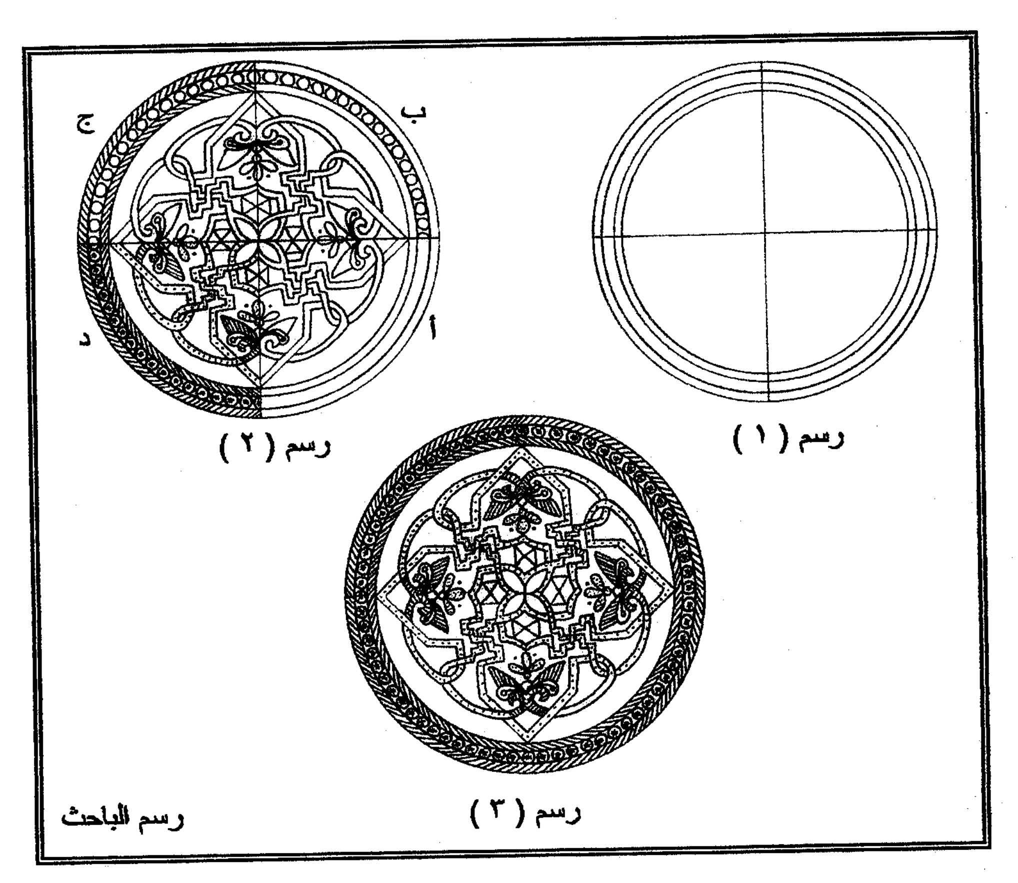
وخامة الجص سهلة التشكيل في عملية التفريغ والحفر ويمكن معالجته ، وفي هذه العملية يمكن عمل قالب للأشكال وصب الجص فيه ، ولكي يعطي سماكه وقوة يصب الجص على مرحلتين بينهم توضع أسلاك خفيفة أو خيوط من الخيش .

نشاء عن تلك الصياغة علاقات هندسية منتظمة ، وقيماً جمالية للعمل الفني ، وإسقاط الضوء وظلال الزخارف الهندسية إلى داخل مسجد الحاكم ، وعملية التهوية ، هذه العلاقات أدت إلى اكتمال كل من الوظيفة الجمالية والنفعية .



لوحة رقم (٢٩)

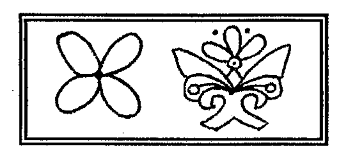
- صحن من الخزف ذي البريق المعدني من طراز العصر العباسي ، بمصر أو العراق ، في القرن الثامن - التاسع الميلادي ، القطر ٥ر٢٧سم ، قوام الزخارف تفريعات وتوريقات نباتية داخل مساحة الدائرة للصحن الخزفي ، عن حسن (١٩٨١م) ص ٣ .



تابع (لوحة رقم ٢٩- أ)
- رسوم تحليلية للزخارف الموجودة على الصحن الخزفي .

- رسوم تفصيلية للمفردات والعناصر الهندسية .

- رسوم توضح مفردات العناصر النباتية .



رسم الباحث

تابع (لوحة رقم ٢٩- ب)

- رسم (١) يوضح البناء الهندسي الأساسي للعمل الفني مضاف إليه رسم الأقطار نتج عن ذلك تقسم الدوائر إلى أربعة أجزاء متساوية .

- رسم (٢ أ) عبارة عن ربع من البناء الهندسي ، تم فيه رسم ربع الوحدة الزخرفية خالية من التفاصيل الداخلية وللشريط الزخرفي على حافة الصحن الخزفي .

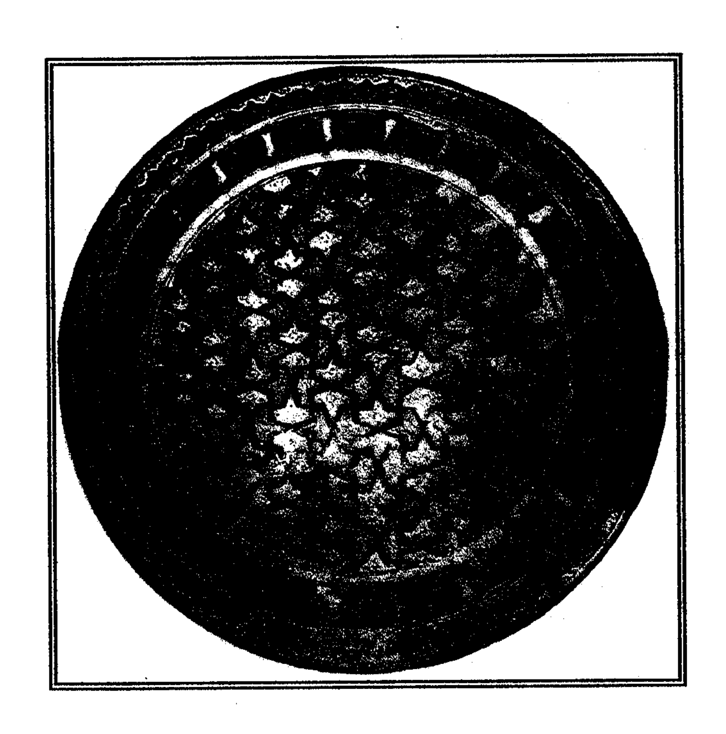
- رسم (٢ب) عبارة عن رسم ربع الوحدة الزخرفية مع رسم الدوائر المتجاورة للشريط الزخرفي .

- رسم (٢ج) عبارة عن رسم ربع الوحدة الزخرفية مع رسم الدوائر المتجاورة والخطوط المائلة للشريط الزخرفي .

- رسم (٢ د) عبارة عن رسم ربع الوحدة الزخرفية والشريط الزخرفي على حافة الصحن الخزفي مضاف إليه جميع التفاصيل وهو رسم لربع العمل الفني .

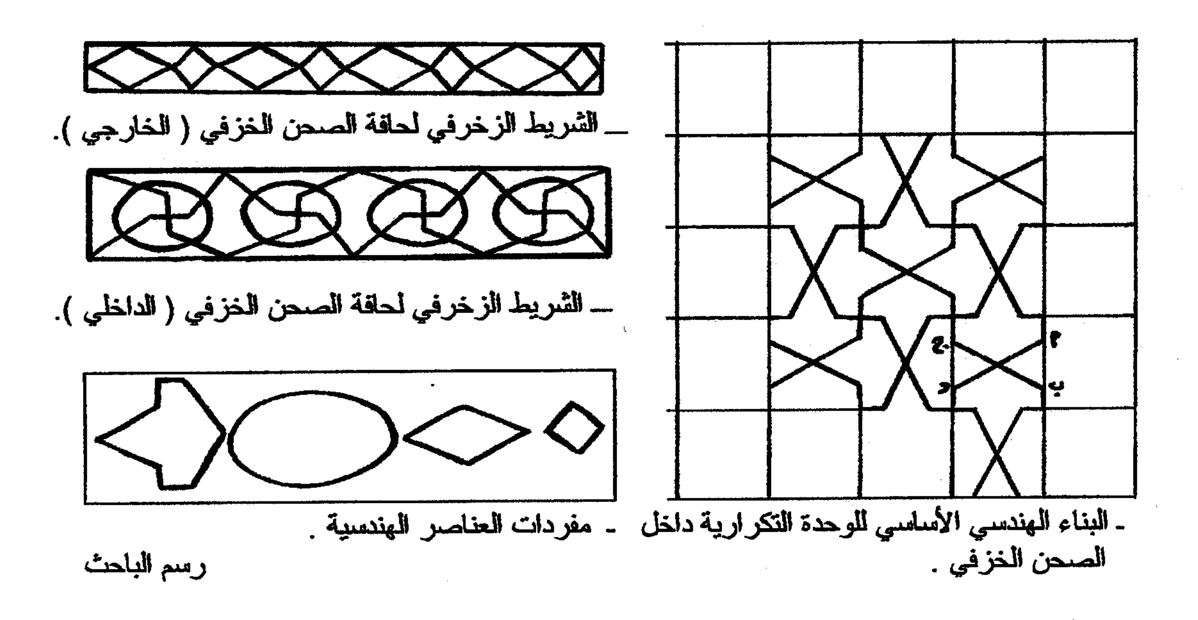
- رسم (٣) يوضح فيه اكتمال العمل الفني الزخرفي ، عندما تكرر رسم (٢د) بالتجاور في الأجزاء الثلاثة المتبقية ومسح الأقطار .

ومن خلال التحليل السابق نلاحظ دقة وإتقان الفنان المسلم في صياغته لوحداته الزخرفية ، ومرونته ومؤامته في توزيع عناصر الزخرفية الهندسية والنباتية على مساحة الصحن الخزفي بالرسم والتلوين والتنقيط لبعض أسطح العناصر الزخرفية ، لإحداث التباين وإظهار عناصر الزخرفة .



لوحة ر قم (٣٠)

- صحن خزفي، الفترة المملوكية ، مصر، القرن ١٤م، عن الصائغ (١٩٨٨م) ص ٢٤٢.



- الشريط الزخرفي لحافة الصحن الخزفي (الخارجي).

- الشريط الزخرفي لحافة الصحن الخزفي (الداخلي).

- البناء الهندسي الأساسي للوحدة التكرارية داخل الصحن الخزفي .

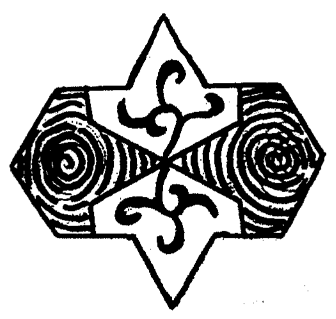
- مفردات العناصر الهندسية .

رسم الباحث

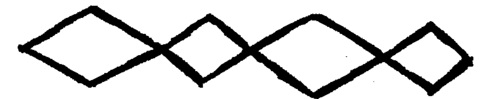
تابع (لوحة رقم ٣٠)

- رسوم تحليلية توضح البناء الأساسي و المفردات الزخرفية لصياغتها على الصحن الخزفي .

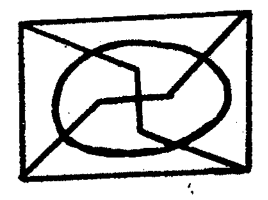
- من خلال التحليل السابق بالرسم للوحة رقم (٢٨) نلاحظ أن البناء الهندسي الأساسي للوحدة التكرارية داخل مساحة الدائرة الداخلية للصحن الخزفي (أ ب ، ج د) اعتمدت على الشبكية المربعة ، وتم تقسيم أضلاع المربع إلى أربعة أقسام متساوية ، حيث صاغ الفنان الوحدة التكرارية على أضلاع المربع بالتبادل الراسي والأفقي ، ومسح الخط المحصور بين (أ ب) و (ج د) وبهذا يكتمل بناء التصميم ، وزاوج في صياغته للزخرفة بين الأشكال الهندسية والنباتية ، تخللت الأشكال الهندسية فروع نباتية دقيقة وخطوط حلزونية مصاغة بطريقة (الأرابسك) .



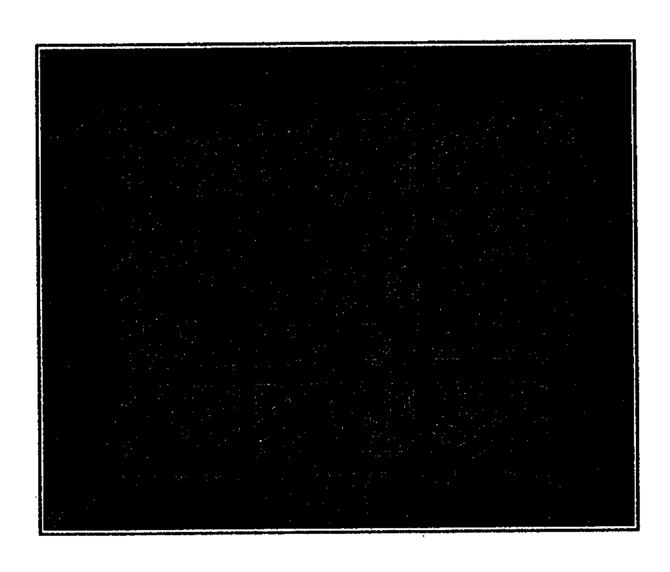
- أما الشريط الزخرفي الهندسي الأول على حافة الصحن الخزفي عبارة عن شكل معين صغيراً وكبيراً متبادلين بالتكرار حتى أكتمل على محيط الصحن الخزفي .



- والشريط الزخرفي الهندسي الثاني عبارة عن وحدة تكرارية داخل شكل شبة المربع والوحدة عبارة عن مفروكة في وسطها رسم الشكل البيضاوي ، وبتكرارها بالتعاكس على محيط الصحن أكتمل الشريط الزخرفي .



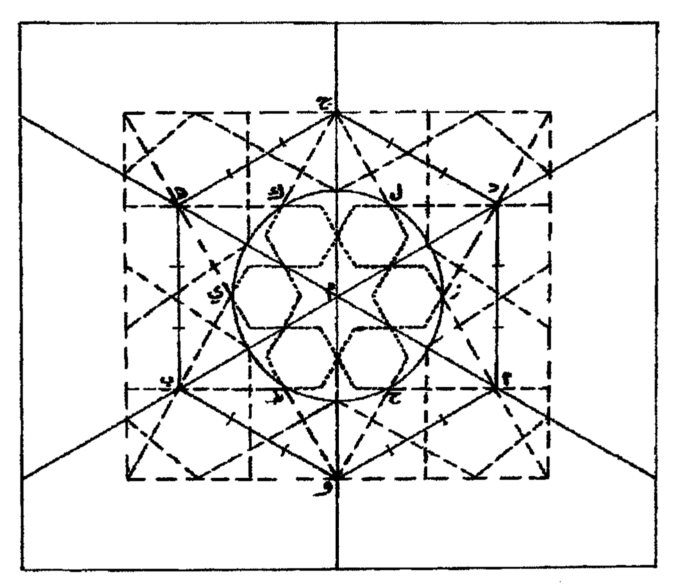
- نلاحظ مقدرة الفنان المسلم في صياغة الزخارف الهندسية والنباتية والمزاوجة بينهما ، وإبداعه في صياغة شرائط من الأشكال الهندسية على المساحات الدائرية وتطويع تلك العناصر والوحدات الزخرفية بما يتلاءم مع تلك المساحات ، بالإضافة إلى إظهار الملامس على أسطح بعض الوحدات لإظهار الشكل والأرضية .



لوحة رقم (٣١)

- حشوة خشبية من الجزء العلوي لظهر منبر السيدة رقية ، ذو زخارف محفورة من الطراز الفاطمي ، بمصر في القرن ١٢م ، عن حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ، ص ١٢١ .

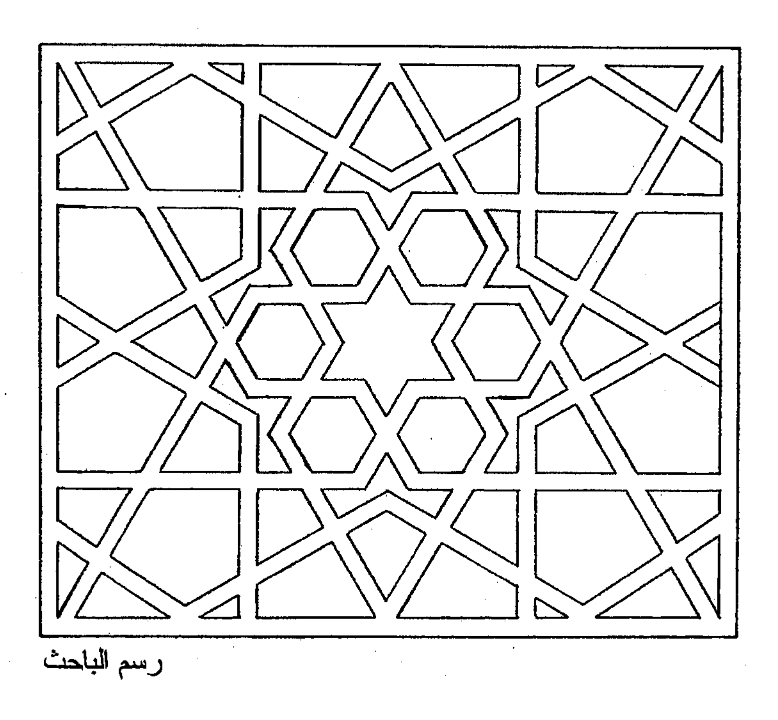
- تتألف هذه الحشوة من شكل نجمي متعدد الأضلاع في أوضاع هندسية منتظمة وتضم فروع نباتية ووريقات ، وتظهر تقسيمات الحشوة الهندسية والتي تحور بداخلها زخارف نباتية تكرارية .



تابع (لوحة رقم ٣١- أ)　　رسم الباحث

- البناء الهندسي الأساسي للوحدة الزخرفية .

ـ يعتمد البناء الهندسي للوحدة الزخرفية على الشبكية السداسية المنتظمة ، وبناء عليه فأن الوحدة الزخرفية هي ذات الخطوط المتقطعة ، ويتم صياغة الوحدة من خلال وصل أقطار السداسي مروراً بالمركز م ، وينشأ بعد ذلك مثلثان متعاكسان الأول (أ ، ب ، ج) والثاني (د ، هـ ، و) ويشكلان نجمة سداسية تنشي وحدة سداسية منتظمة أضلاعها (ز ، ح ، ط ، ي ، ك ، ل) ، ثم تنشأ دائرة مركزها م نصف قطرها (ز م) ، ثم يقسم كل ضلع من السداسي (أ، و، ب،هـ،ج، د) إلى ثلاثة أجزاء متساوية ، تم توصل نقاط كل ضلع مع نقاط الضلع الآخر المقابل له بخطوط مستقيمة ، ينشأ من خلالها نجمة سداسية تتماس معها ست وحدات سداسية منتظمة ، ومن تكرار الشكل السداسي بالتراكيب النصفي ينشأ حشوات جديدة لاجزاء السداسي ، وصاغ الفنان المسلم خطوط مزدوجة على الوحدة الزخرفية ومسحت باقي الخطوط الزائدة ، وزواج في صياغته بين العناصر النباتية والعناصر الهندسية ، لإحداث التضاد وإظهار الشكل والأرضية ، والعناصر النباتية دقيقة محورة عن الطبيعة بأسلوب (الأرابسك) داخل المساحات الهندسية، وحول الوحدة الزخرفية إطار مصمت عريض لشدة الحشوة الخشبية وتماسكها ومن خلال تلك الصياغة نشأت علاقات هندسية ونباتية منتظمة حملة قيماً جمالية .



رسم الباحث

تابع (لوحة ٣١ ـ ب)

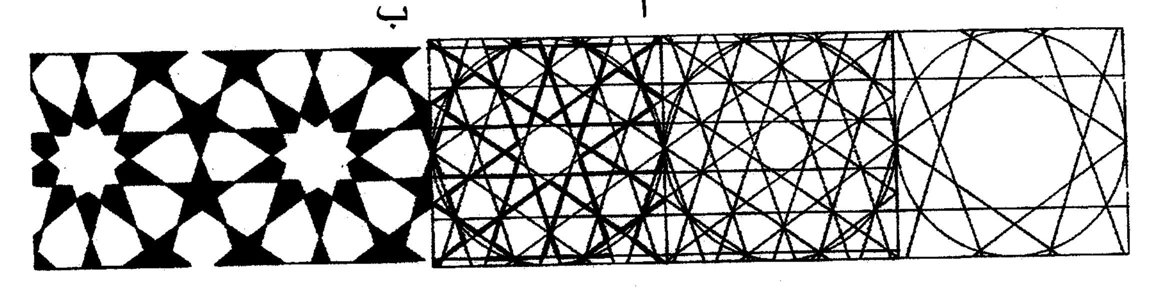
ـ الوحدة الزخرفية للحشوة الخشبية بعد رسم الخطوط المزدوجة .



- لوحة رقم (٣٢)

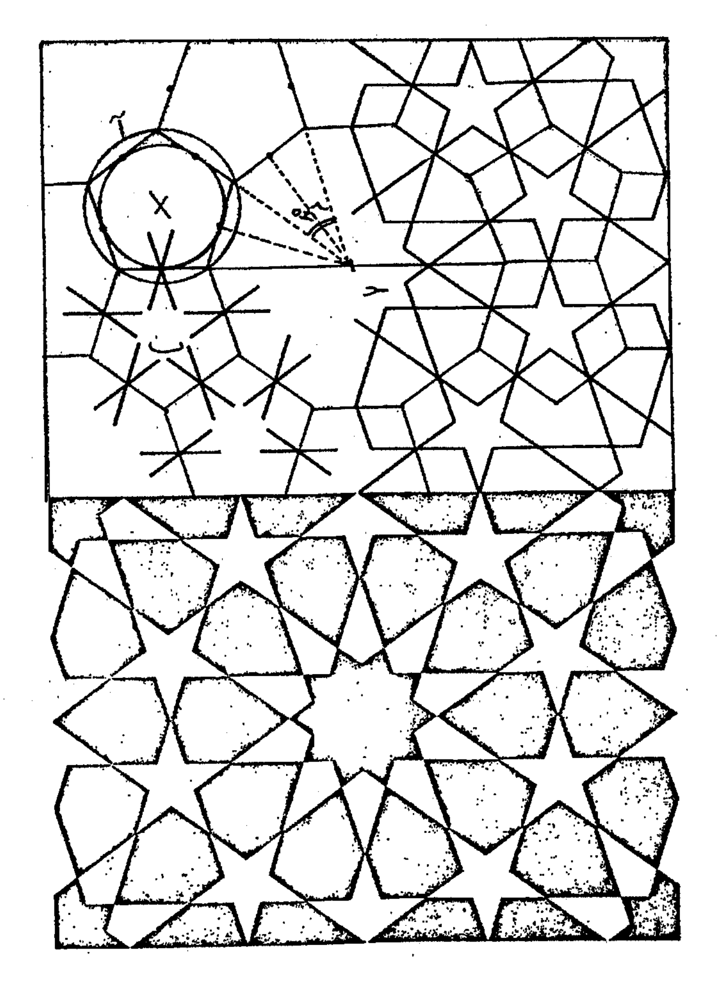
- مصرع باب من الخشب ، مصر القرن ١٥م ، من العصر المملوكي ، في متحف فكتوريا والبرت ، بالندن ، عن حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ، ص ١٣٤ .

يعد هذا المصراع مثال طيب لتطعيم الحشوات الخشبية بالعاج والعظم والرسوم النباتية المحفورة في حشوات هذا المصراع غاية في الدقة والأبدع .



- تحليل بالرسم عن إيفا ويلسون (١٩٨٨م) ، (الزخارف الإسلامية) ، وحدة ٤٥.
- البناء الهندسي الأساسي للعمل الفني .

التحليل يوضح البناء الهندسي الأساسي للوحة رقم (٣٢) ، اعتمدت على الشبكية المربعة ، طريقة لصياغة الطبق النجمي ذات العشرة رؤوس والطبق النجمي ذات الخمس رؤوس ، ومن خلال الصياغة الموضحة أعلاه للطبقين النجميين نتج حولهما (كندات) والوحدة التكرارية هي المتواجدة داخل المربع (أ ب ج د) ، رسمت خطوط مزدوجة حول الوحدة التكرارية وإزالة الخطوط الزائدة ، وداخل المساحات صاغ الفنان المسلم رسوم نباتية دقيقة محورة عن الطبيعة على طريقة (الأرابسك) حفرت تلك الصياغة على خامة الخشب ، وحولها إطار خشبي مصمت لشد الحشوات الخشبية ، لان خامة الخشب قابلة للتمدد والانكماش بفعل عوامل الحرارة والبرودة (الجوء) ، وطعمت بالعاج والعظم لتزيد من قيمتها الجمالية ، ويعتبر هذا العمل مثال جيد يؤكد على خبرة الفنان بخصائص الخامات وكيفية توليفها في صياغات تتميز بالمهارة والدقة وجمال الصنعة والتكوين .

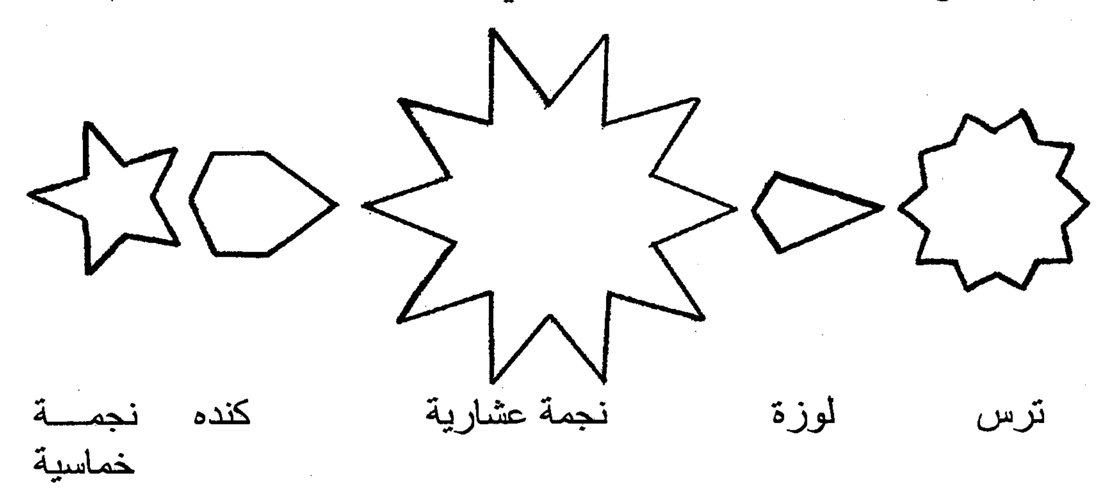


ـ تحليل آخر بالرسم عن حسين (١٩٨٣م)
(الزخرفة في الفنون الإسلامية)، ص ١٣٥ .

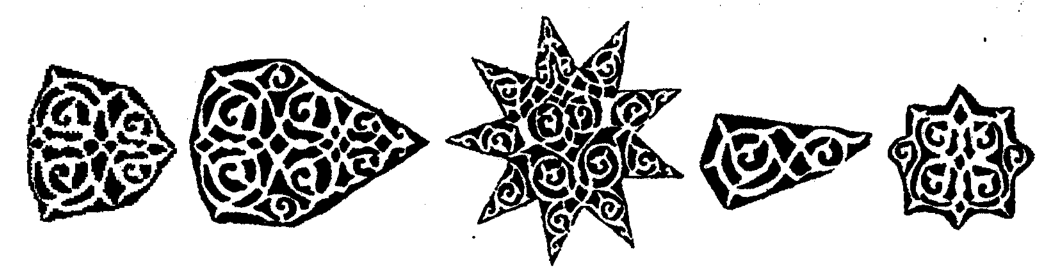
يوضح حسين (١٩٨٣م) " طريقة رسم النجمة ذات الخمسة رؤوس من الشكل آ ، أما النجمة ذات الـ ١٠ رؤوس فيمكن رسمها من مستقيم وتعيين النقطة حـ مركزاً لدائرة نرسم منها زوايا قياس كل منها (٣٦ درجة) وبعد إكمال الرسم نرسم دائرة مركزها حـ ونصل بين تقاطع المستقيمات والمحيط ينتج الشكل ذو عشرة أضلاع ، ثم نرسم النجمة من تقسيم أضلاع الشكل المعشر ، والشكل الموضح أسفل التخطيط هو نفس الشكل الأول بعد إزالة الخطوط الزائدة ".

ـ رسوم توضح مفردات عناصر الطبق النجمي :

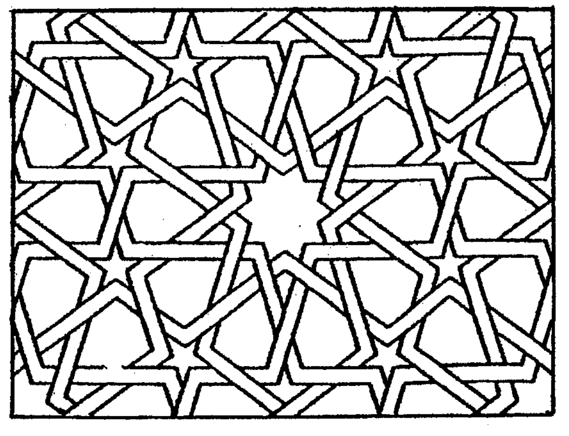




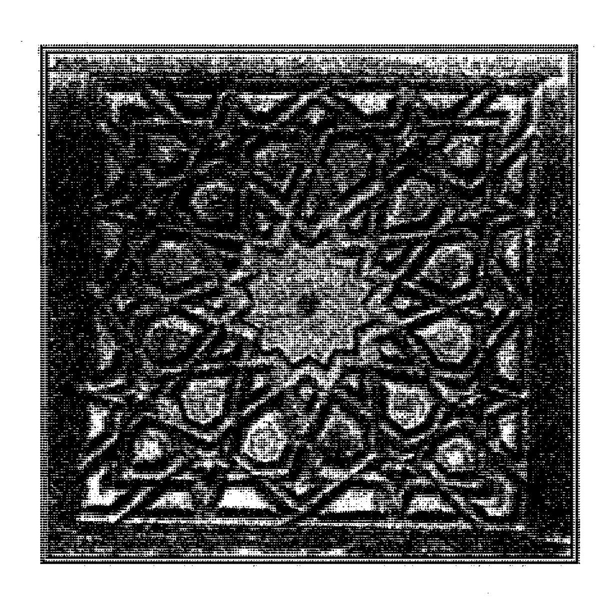
ـ رسوم توضح مفردات العناصر النباتية :
عن عفيف (٢) ، (١٩٩٧م) ، ص ٩٩ .



ـ العناصر النباتية داخل مساحات العناصر الهندسية ، هي عبارة عن عناصر نباتية دقيقة محورة عن الطبيعة صاغها الفنان المسلم داخل مساحات العناصر الهندسية تتشابه إلى حد كبير أن لم تكن متطابقة مع نفس العناصر النباتية المصاغة داخل الأشكال الهندسية في اللوحة رقم (٣٢) من حيث القدرة على التحوير والصياغة داخل الإطار المخصص لكل وحدة في توافق تام .

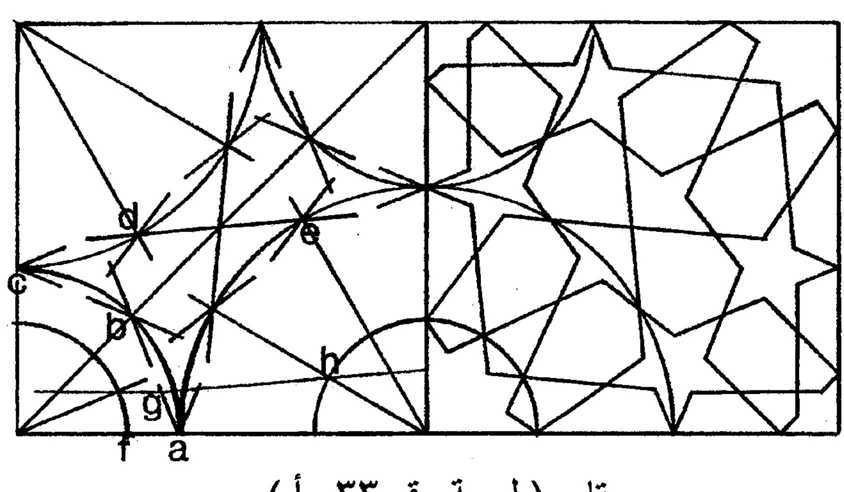


ـ الوحدة التكرارية . رسم الباحث



لوحة رقم (٣٣)

ـ حشوة خشبية من منبر خشبي ، في العصر المملوكي ، القرن ١٥م ، عن الالفي (د.ت) لوحة رقم ٦٦ .



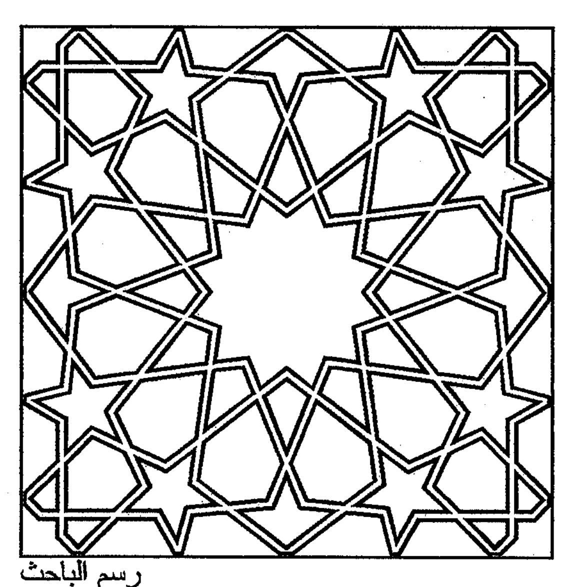
تابع (لوحة رقم ٣٣ ـ أ)

ـ تحليل بالرسم عن دافيد ويد (١٩٦٧م) ص ١٣٨.

ـ يوضح دافيد ويد طريقة البناء الهندسي لرسم الطبق النجمي ذو الاثني عشر رأس ، وحوله نجوم خماسية وبين كل نجمتين خماسية سهم ، وقد قام بتحليله هندسياً وأعتمد على الشبكية المربعة وعلاقة المربع والدائرة ، حيث قام بعمل مربع وتقسيم أضلاعه إلى ثلاثة أقسام متساوية ، ثم توصيل الأقطار الخاصة بالمربع

وصياغة دوائر ترتكز على زوايا المربع القائمة ونصف قطرها هو ثلث طول ضلع المربع في الجهتين المتقابلتين ، ثم صياغة دائرتين نصف قطرها ثلثي طول ضلع المربع مركزها زاويتا المربع المتقابلتين ، وتقسيم زوايا المربع إلى ثلاثة زوايا متساوية كل منها ٣٠ درجة ، وتم توصيل خطوط بين تقسيمات تلك الزوايا لتتقاطع مع بعضها على محيطات الدوائر محدثه ربع الوحدة الزخرفية ، وبتكرار الربع بالتعاكس يكتمل بناء الوحدة الزخرفية للحشوة الخشبية .

نلاحظ مقدرة الفنان المسلم في صياغة الأطباق النجمية داخل مساحة المربع حيث رسمت خطوط مزدوجة حول الوحدة الزخرفية الهندسية ، لإمكانية حفر العناصر الهندسية وتجسيمها بجانب خطوط الوحدة الزخرفية ، ولمعرفة الفنان المسلم بخصائص خامة الخشب التشكيلية ، عمل إطار خشبي مصمت وعريض حولها ليشد من أزر الحشوة الخشبية ، حيث أن خامة الخشب قابلة للتمدد والانكماش ، وأيضاً إمكانية تحريك أو نقل المنبر من مكان إلى آخر ، نتج عن تلك الصياغة علاقات هندسية منتظمة ، وقيماً جمالية في نفس الوقت الذي حققت فيه الجانب الوظيفي .



رسم الباحث

- الوحدة الزخرفية الهندسية .

تابع (لوحة رقم ٣٣ - ب)

الفصل الرابع

أثر الفنون الزخرفية الإسلامية

أولاً : المقدمة .

ثانيــــاً : تأثر الفنون العالميـــــة بفنون الزخرفة الإسلامية .

ثالثـــاً : تأثر الفنانين المعاصرين بفنون الزخرفة الإسلامية .

أولاً ـ المقدمــة :

الفن الحديث أرتكز بشكل أساسي على الرؤية التشكيلية المجردة ، والفارق بين الفنان المسلم والفنان المعاصر أن الأول حقق فعاليته الفنية التي أستشعرها في أعماله تعبيراً عن موقفه إزاء الطبيعة ، أما الثاني فأنه يعبر عن فلسفة عقلية يقدم لنا منها أشكالاً تحقق الاستمتاع الجمالي واستشعار العذوبة التي نلمسها في الفن الإسلامي ، وهذا ما جعل الفنانين التشكيلين في الغرب يهتمون بهذا الفن منذ القدم ، وبحثوا عن نظام تشكيلي فني لا يراد بها المحاكاة التقليدية لما هو ظاهر .

ويذكر زينهم (٢٠٠١م) " حينما يتناول الفنان المعاصر موضوعات من التراث الإسلامي لتكون مصدر إلهام لتناولها في صياغات حديثة في أعماله ، فأنه من الضروري أن ينتبه إلى الأسس الفكرية والعقائدية الكامنة خلف مظاهر الإبداع والبعد التاريخي "ص ٢٤١.

ويقول البسيوني (١٩٩٣م) "فالمعاصرة تعني التحرر من العوامل المعوقة للأبدع والانطلاق نحو كشف الجديد بروح العصر ، وهي أيضاً تعني احتضان فكرة التجريب وإزكاء روح البحث العلمي في التربية الفنية ، وهذا يعني أن المتعلم الباحث هو الذي يضع الفروض ويتابعها بالتحقيق ويتأكد من صدق ما وصل إليه بالأسلوب العلمي "ص٣٩٤. ، وتكمن مهمة الفنان المعاصر في عملية النهوض بالفنون الإسلامية وازدهارها كفن عظيم ، في الحفاظ على التراث الإسلامي وهويته دون تشويه أو تزيف ، و بأن يبعث الفنان تراثه الفني المتوارث برؤية جديدة تتناسب مع العصر في أن يجدد ويحور في الرموز والمعاني لهذا الفن ، ليستقيم له ما ينهض بتجربته التراثية والمستفادة من تعليمه ، ويعطي إشارة إبداعية للغة فنية يستطيع المتلقي أن يستوعب محتواها ويجيد تلمس أبعاد مفرداتها .

ثانياً ـ : تأثر الفنون العالمية بفنون الزخرفة الإسلامية .

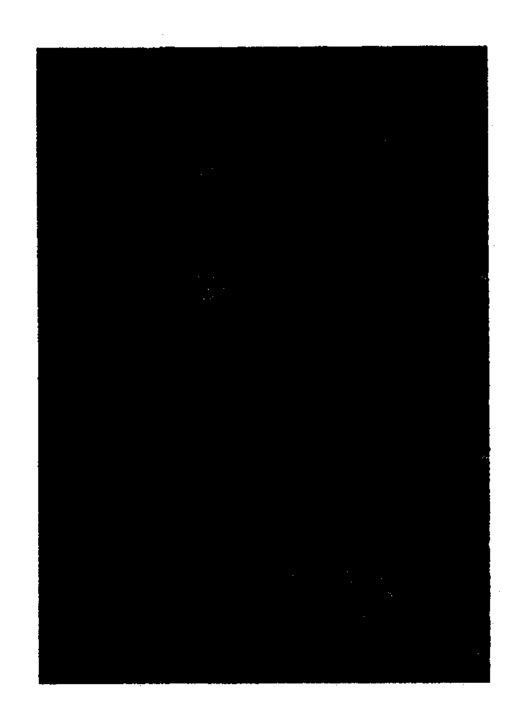
أدى ترامي أطراف الحضارة الإسلامية من المشرق إلى المغرب إلى احتكاك تلك الحضارة وتأثيرها في أمم المشرق والمغرب ، حيث كان للفنون الإسلامية تأثير واضح على فن النهضة الأوربية من خلال عدة روافد ومصادر ، وهي العلاقات التجارية والحروب الصليبية واهتمام الملوك والأمراء في أوربا بالفنون الإسلامية عن طريق اقتناء الأعمال الفنية التطبيقية والزخرفة الإسلامية والخط العربي والسجاد الإسلامي .

ويؤكد الباشا(١٩٧٩م) أن التأثيرات الفنية الإسلامية " أنتقلت إلى أوربا عن طريق أسبانيا وصقلية ودولة الأتراك العثمانين في البلقان ، وكانت الحروب الصليبية والتجارة بين الغرب والشرق وقدوم الأوربيين إلي فلسطين للزيارة والحج ذات أثر كبير في تبادل العناصر الفنية بين العالم الإسلامي وأوربا"ص ٤٨ ـ ٤٩.

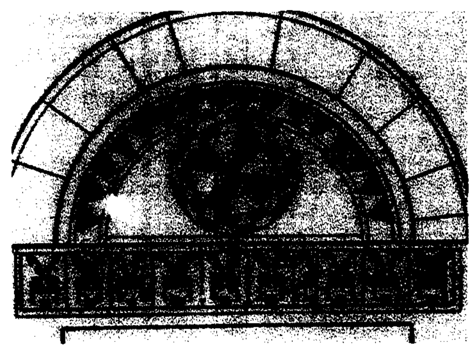
ويوضح زينهم (٢٠٠١م) " بأن الفنون الأوربية المختلفة تأثرت بالفن الإسلامي ، حيث أوحى الصناع المسلمون إلى صناع الغرب طريقة جديدة في زخرفة جلود الكتب باستخدام التذهيب ، ولم يكتف الفنانون بنقل العناصر الزخرفية التي كانو يعثرون عليها بل شرعوا في دراستها بإمعان لتحليل قوانينها الهندسية وتطبيقها بروح جديدة في تكوينات التحف الأوربية ، وقد أتمرث هذه الدراسات بظهور كتب النماذج الفنية التي كانت إنتاجا مباشراً لروائع التصميمات والتكوينات للفنون الزخرفية ، ولم تكن هذه الكتب إلا يقظة ثقافية أثارت الانتباه حول التجارب التي سجلت في دفاتر الفنانين مراحل النسخ والاستلهام والابتكار، والتي تحولت إلي لوحات جرافور التي عرفت رواجاً واسعاً في المرحلة الانتقالية ما بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر ، فظهرت الموجه الزخرفية في شمال إيطاليا ، وعرفت ألمانيا أجيالا من الفنانين المزخرفين ومنهم ألبرخت دورر ، ومارتين شنغر اللذين أطلقا موضة تزين الحلي بأشكال أرابسكية ، حيث أنتشر استخدام الحركات المتشابكة للأرابسك في فنون أوربا " ١٣٥.

والخط العربي كان من أهم ما استرعى أنظار الفنانين الأوربيين فقد وجدوا فيه الكثير من الصفات الزخرفية والشكلية والجمالية ، مما جعلهم يقبلون على استخدامه في تزين وزخرفة تحفهم ومبانيهم وآثارهم المختلفة ، ويؤكد أيضاً زينهم (٢٠٠١م) " كان أول من استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية المصور (جيوتو)١٢٧٦ ـ ١٣٣٧م ، والعمل رقم (١) جزء من لوحة الجيوتو أستوحها من قماش أندلسي ، ويتضح أثر الخط العربي أيضاً على أبواب بعض الكنائس الأوربية مثل كنيسة نوتر دام في لأبوي وكنيسة لافون شلهاك وكنيسة بيتر في البا وكنيسة القديس بطرس في هيرو بفرنسا " ص ١٣٦، ١٣٩ والأعمال رقم (٢ ـ ٣) توضح ذلك .

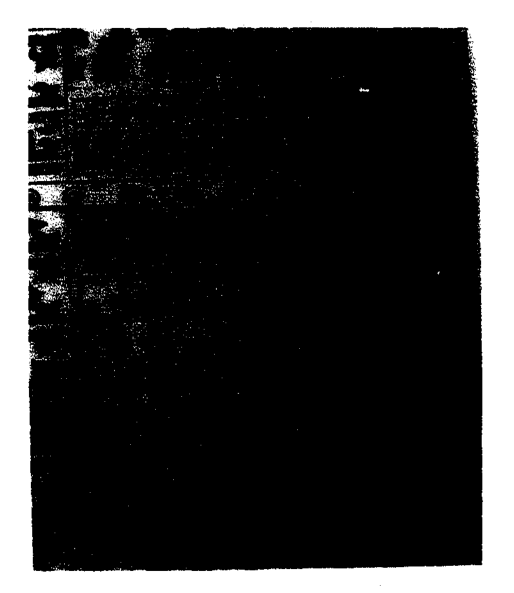
ولقد وصلت أوربا مظاهر الحياة الجميلة في الشرق العربي والتي تأثرت بها النهضة الإيطالية في لوحاتهم ، وبانتشار هذه الأساليب ظهر مفهوم (الاستشراق) ويعني كل ما يتضمنه عالم الشرق وفنونه في الفن الأوربي ، وقد حققت الرحلات الاستشراقية ذروتها من خلال إضفاء طابع الفخامة الفنية الجديدة على موضوعات الرسامين الرومانسيين والكلاسيكين المحدثين في تناولهم الألوان المتوهجة .



- عمل رقم (١) ←
يوضح جزء لوحة لجيوتو مستوحـــاة من قماش أندلسي .



- عمل رقم (٢) ←
زخارف مشتقة من الكتابة الكوفية في باب كنيسة القديس بطرس في مدينة هيرو بفرنسا .



- عمل رقم (٣) ←
أشكال من الخط الكوفي محفورة في باب كاتدرائية .

- الأعمال رقم ١، ٢، ٣، عن زينهم (٢٠٠١م) ص ١٣٧، ١٤٠.

وقد تأثرت المدارس الفنية الحديثة بالفنون الإسلامية ، حيث يلاحظ أن فن الوحشيين يذكرنا بالفنون الشعبية في البلاد العربية من حيث بعدها عن المنظور واستخدام الألوان الصريحة دون مخففات اللون أو درجاته ، وفي ألوان السجاد والأواني ، ويكمن ملامح التوافق بين المدرسة الوحشية والفنون الإسلامية فيما حققته من التبسيط والبحث نحو المطلق ، والعزوف التدريجي عن النسبي والواقعي وعفوية التكوين وتحديد الإيقاع الخطي للموضوع والأشكال ، وبهذا أدخلت مجموعات لونية جديدة على أعمالهم مثل الأخضر والبرتقالي والأحمر والأزرق والبنفسجي .

أما الانطباعيون فلو نظرنا إلى سطح السجاد لوجدنا مساحاته اللونية من الصوف الخشن ترتجف حدودها نتيجة للأسلوب النسجي المستخدم ، وهذا ما قدمه الانطباعيون بألوان ذات الحدود الخشنة ذات العجائن اللونية الكثيفة ، وقد أشترك الفن الإسلامي والفن التكعيبي في الصياغة الإيقاعية للعناصر الطبيعية وعدم محاكاة الطبيعة ، كما ظهر الأثر الإسلامي في أعمال (هنري ما تيس) ويذكر زينهم (٢٠٠١م) بأن ماتيس قال : " أن الواني لا تعتمد على نظرية معينة علمية بل تعتمد على ملاحظاتي التي قمت بها في بلد النور الشرقية وتعتمد على مشاعري الخاصة "ص ١٨٨. ومعظم أعماله يغلب عليها التأثر بالفن العربي الإسلامي وباللون الشرقي الساطع ، ويمكن القول بان ماتيس يعد من الفنانين المميزين في تأثره بالفنون الإسلامية وساهم في فهم الغرب لها ، ويعد من أهمهم خاصة في التطور والإبداع ليتناسب هذا الفن مع الرؤية العصرية ، ويؤكد بان الفن الإسلامي فناً عالمياً منذ مولده وحتى العصر الحديث يستلهم منه ويطوره كل فنان من رؤيته الخاصة .

ومن أعماله التي تدل على التطور والعمق الفكري والاستلهام عمل رقم (٤) (مرسم الفنان) فنلاحظ مدى ارتباطه بالزخرفة الإسلامية في مرسمه على الحوائط والستائر وعلى الأرض من خلال السجاد وكيف أظهر هذه الأعمال في صورة تكوينية رائعة مع باقي اللوحات والمنحوتات في مرسمه .

واستعان بالعناصر الفنية الإسلامية من زخارف نباتية في عمله (الحجرة الحمراء) عمل رقم (٥) في ملئ جدران الحجرة والمنضدة وقام بتزين المزهرية وطبق الفاكهة بالعناصر النباتية المجردة .



- عمل رقم (٤)
- للفنان هنري ماتيس بعنوان (مرسم الفنان) سنة ١٩١١م ، زيت على كانفس ١٨١سم × ٢٢١سم - متحف بوشكين .

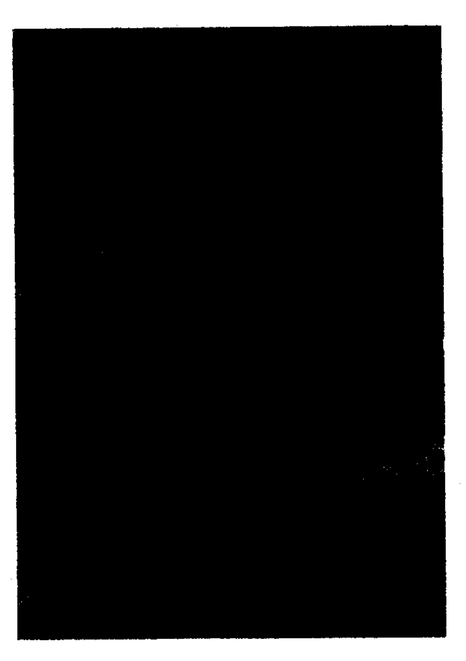


- عمل رقم (٥)
- للفنان هنري ماتيس بعنوان (الحجرة الحمراء) سنة ١٩٠٨م ، زيت ، متحف الارميتاج - لينتجراد .

- الأعمال : ٤ ، ٥ ، عن زينهم (٢٠٠١م) ص ١٩٠.

وأكد أيضاً على العناصر الزخرفية في عمله (مزهرية زرقاء وزهور على مفرش) عمل رقم (٦) وكذلك (ركن بالمرسم) عمل رقم (٧) حيث يلاحظ اهتمامه بالعناصر والمنتجات النفعية ذات الطابع الإسلامي ، كما في الستائر والمزهرية وجدران الحوائط ، وهذا يدل على حبه وإعجابه بالفن الإسلامي .

- عمل رقم (٦)
- للفنان هنري ماتيس بعنوان (فازه زرقاء وزهور على مفرش أزرق) سنة ١٩١٣م
زيت على كانفس ، ٥ر١٤٥سم × ٩٨سم
متحف بوشكين - موسكو .

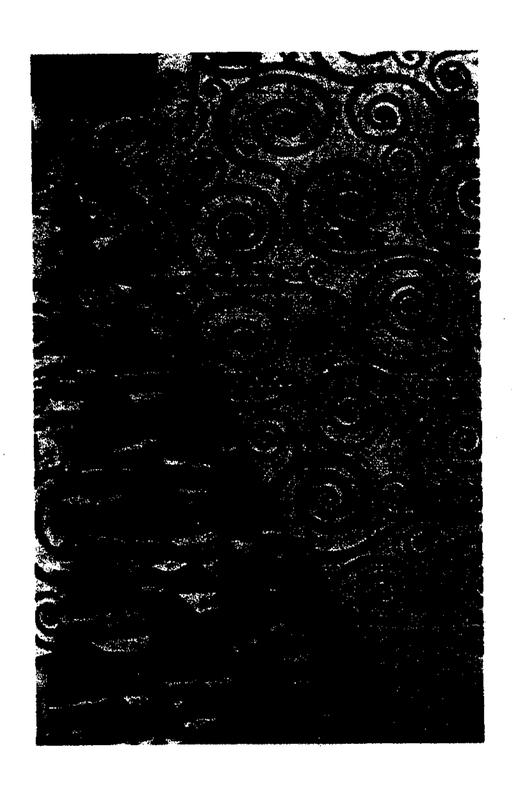


- عمل رقم (٧)
- للفنان هنري ماتيس بعنوان (ركن بالمرسم) زيت - ١٩٣ سم × ١١٥ سم
متحف بوشكين - موسكو .

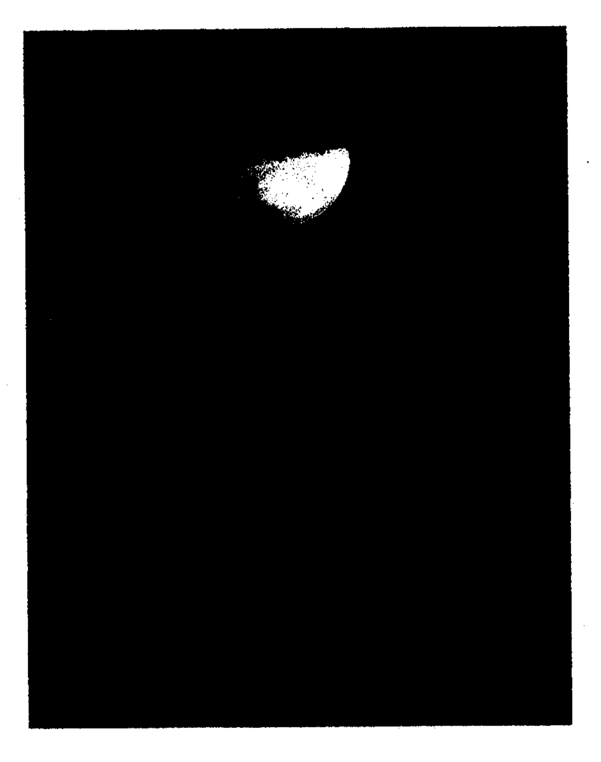
وهناك الكثير من الفنانين المعاصرين أمثال جوستاف كيلمنت والذي أستفاذ من استغلال بعض عناصر الزخرفة الإسلامية لملئ فراغ لوحاته قطرياً ، عمل رقم (٨) يؤكد مدى استفادته من الفنون الإسلامية .

كذلك الفنان الألماني ماكس أرنست والذي استفاد من العناصر الزخرفية الإسلامية واستخدمها بصورتها الأصلية في شرائط عرضية بإحدى أعماله إلى جانب التركيز على تحقيق التوازن بالقوانين الرياضية ومعادلة هذه الشرائط الزخرفية بدائرة أعلاها ، عمل رقم (٩) .

- الأعمال : ٦ ، ٧ ، عن زينهم (٢٠٠١م) ص ١٩٢،١٩٣.



ـ عمل رقم (٨) للفنان جوستاف كيلمنت



ـ عمل رقم (٩) للفنان الألماني ماكس أرنست

ومن خلال ذلك العرض يمكن القول بأن الفنون الإسلامية لاشك كان لها تأثيرها على الكثير من الفنون المعاصرة والفنانين المعاصرين وخاصة فناني النهضة والاستشراق ، وأن الفن الإسلامي معين لا ينضب ورافد ينهل منه الفنانون لإنتاج أعمالاً حديثة تتميز بروح العصر وأصالة الماضي .

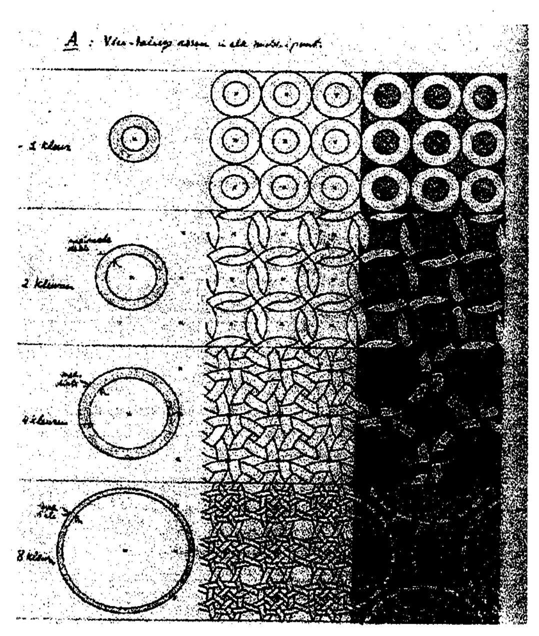
ـ الأعمال: ٨ ، ٩ عن زينهم (٢٠٠١م) ص ٢٣٦،٢٣٧ .

ثالثاً : تأثر الفنانين المعاصرين بفنون الزخرفة الإسلامية .

تناول العديد من الفنانين في كثير من مراحلهم الفنية التراث الإسلامي من مظاهرة المختلفة ، وقد حظيت الزخرفة الإسلامية باهتمام البعض منهم وأفردت لها في إنتاجه العديد من الأعمال الفنية التي تناولت بعض الصياغات المختلفة والمتنوعة للعناصر الإسلامية الزخرفية الهندسية والنباتية على أسطح الخامات المختلفة وصياغتها تشكيلياً بما يتناسب مع الخامة المستخدمة ، وقد أستلهم الفنان المعاصر الكثير من العناصر الزخرفية الإسلامية وقام بصياغتها في لوحات وأعمال فنية في مجالات الفن التشكيلي المختلفة مثل النسيج والتصوير والخزف والخشب والجص والزجاج وغير ذلك .

وسوف يتعرض البحث إلى بعض أمثلة من أعمال الفنانين المعاصرين الذين اتجهوا في أعمالهم إلى صياغات متنوعة للزخرفة الإسلامية وتناولو عدة معالجات تشكيلية ومعالجات للمواد المختلفة في التنفيذ ومن أمثلة أولئك الفنانين :-

١ - **دافيد أيشر** – (١٩٩٠م) والتي عرضها في كتابه زوايا في التماثل Visione of symmetry والتي حاول في بعضها المزج بين العضوي والهندسي سائراً على نهج الفنون الإسلامية ، ويوضح المثال التالي عمل رقم (١٠)

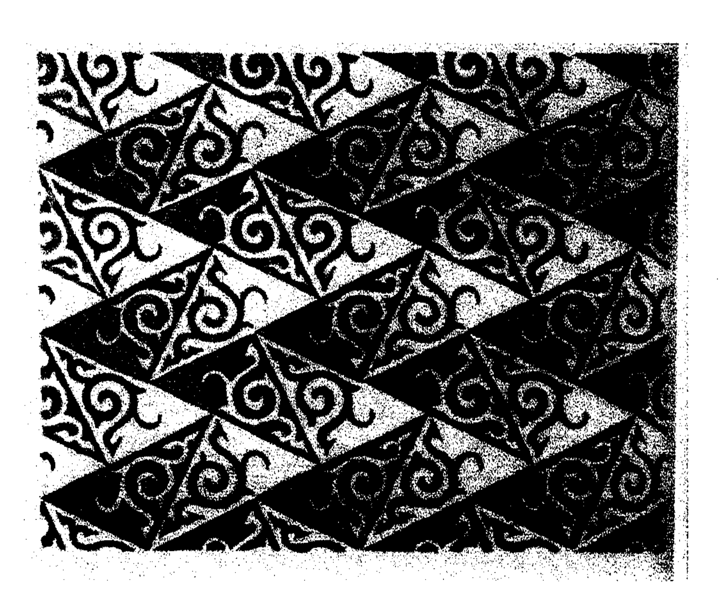


- عمل رقم (١٠) للفنان دافيد أيشر ، (١٩٩٠م) ص ٩٢ .

أنظمة مختلفة لتكرارات الدائرة ومحيطاتها مختلفة السمك بالتجاور والتراكيب بثلث المحيط والتماس مع التراكيب في المركز مما نتج عنه تضفيرات مختلفة التعقيد والأحكام ، ويوضح الجزء الأعلى تكرارات الدائرة ومحيطها السميك ، ويوضح الجزء الثاني أعلى تكرارات الدائرة ومحيطها وأقل سمكاً من الدائرة التي في أعلى الصورة وبتكرارها بالتراكب المتدرج لمحيط الدائرة التي في أعلى الصورة ، وبتكرارها بالتراكب المتدرج لمحيط الدائرة مع التضفير ، مما أحدث نوعاً من الضفائر الإسلامية للتفريعات النباتية المجردة والمنتظمة وبداخلها جامات ناتجة عن ذلك التضفير .

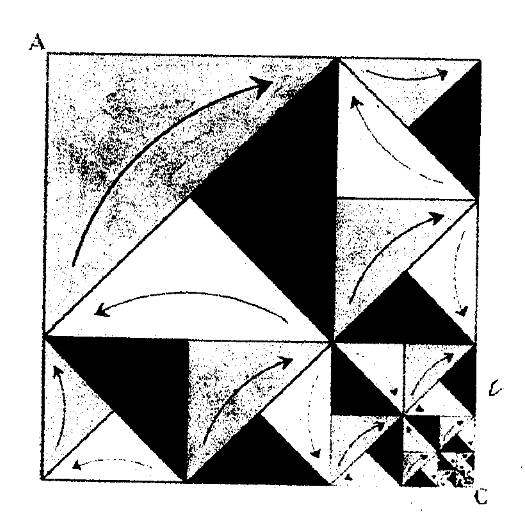
أما الجزء الأسفل للصورة فهي تمثل شكل رابع من الدوائر المختلفة السمك فهي أقل سمكاً من السابقتين وبتكرارها بالتراكب المتدرج للمحيطات مع التماس في التقاطع نوعاً من التضفيرات الهندسية الأكثر تعقيداً .

ويضيف ايشر مثالاً آخر مكملاً لحالات التكرار لوحدة المثلث القائم الزاوية تكراراً منتظماً معتمداً على النسب الرياضية لوحدة المثلث ، ويضع ايشر محاولات للمزج بين العضوي والهندسي متتبعاً منهج الفنان في العصر الإسلامي للمزج بين الأشكال الهندسية والعضوية وملء الفراغ الداخلي بتفريعات وتوريقات نباتية مجردة ، كما يوضحها العمل رقم (١١) حيث يوضح صياغة التفريعات والتوريقات النباتية داخل المفردة الهندسية المثلثة مستمرا الشكل والأرضية والتضاد اللوني .



ـ عمل رقم (١١) للفنان دايفد أشر ، (١٩٩٠م) ، ص ٢٣٢ .

والى جانبي هذا المثالين اللذان تناولا الأسس الرياضية والنسب الهندسية ، توضح الأعمال رقم (١٢ ، ١٣) أشكالا اعتمدت على التكبير والتصغير بنسب ثابته وهي التضعيف لوحدة المربع المقسمة داخلياً بواسطة القطر والذي قسم المربع إلى مثلثين متساويين ثم بتقسيم أحد المثلثين إلى مثلثين آخرين أصغر بواسطة تقسيم قاعدة المثلث إلى جزئين متساويين وصاغ بداخلها عنصر حيواني رأسه في اتجاه السهم الموجود داخل المثلثات ، حيث يوضح التصغير والتكبير للعنصر الحيواني ، وقد كان لتأثر الفنان (ايشر) بالفنون الإسلامية دوره الكبير في ابتكاراته المتنوعة لتلك الأعمال الفنية والتي طبقها في مجالات مختلفة منها الحفر والطباعة على القماش والنسيج والخزف ، والتي طبقها من قبل الفنان الإسلامي ، وخاصة في صياغات العناصر والتوريقات النباتية داخل المفردات والمساحات الهندسية المختلفة والجامات محاولاً ملء الفراغ داخلها من خلال إضافة العناصر العضوية بدلا من التجريد الهندسي الذي التزم به الفنان الإسلامي والتي تظهر في انسجام مطلق مع تلك العناصر الهندسية المجردة وهي تلتحم فيها محاولاً تحقيق نظرية المنظور الروحي عن نطاق الرؤية ، والتي يعرفها بهنسي (١٩٧٩م)" بأنها الأشعة البصرية الكثيفة التي تصدرعن المشاهد متجهة إلى الأشياء ، وقد صورها المصور حسب كونها موجودة بفعل الله ، هذه الأشعة تتجهة إلى جميع الأشكال وعلى اختلاف وجودها في عمق الوجود ، ولذلك فإنها تصطدم بعدد لا حد له من الأشياء التي يلتقطها الفنان وينقلها إلى عمله ، ومهما توسع الفنان في التقاطها فهو عاجز لا شك عن إكمال واجبه" ص ٤٦ .

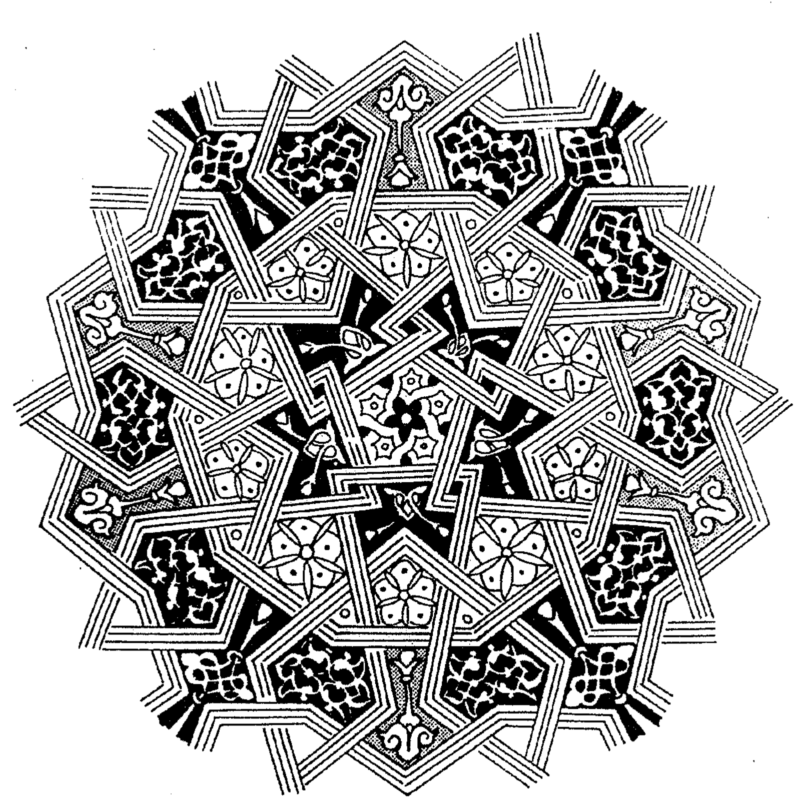


- عمل رقم (١٢) للفنان دايفد أشر (١٩٩٠م) ، ص ٢٥٢ .



- عمل رقم (١٣) للفنان دايفد أشر (١٩٩٠م) ، ص ٢٥٣ .

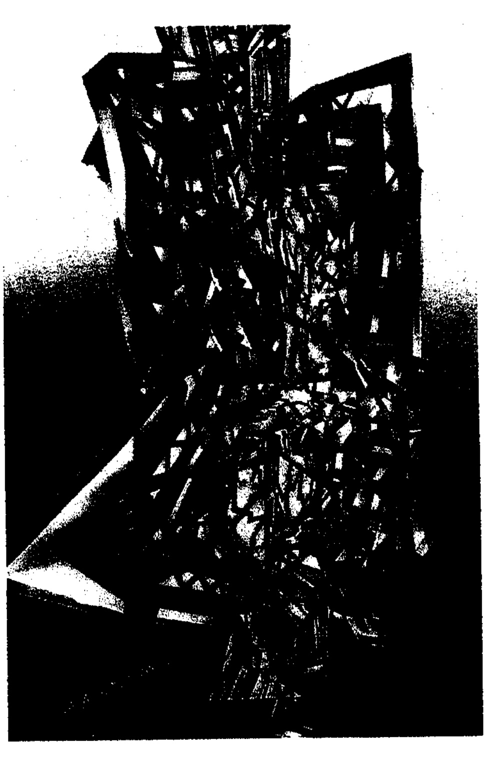
٢ - **إيفا ويلسون** - (١٩٩٨م) يعرض العمل رقم (١٤) نموذجاً للمزاوجة بين الأشكال العضوية والمتمثلة في التفريعات النباتية والهندسية المتمثلة في الطبق النجمي ذو العشرة نقاط بحشواته وجاماته المختلفة وبها تلك التفريعات النباتية وتلك الرموز المشتركة لعالم هذه العناصر عالم الأزهار والأوراق وهي الطبيعة أو الكون من خلال الطبيعة وليس من خلال أشعة الرؤية أو من خلال خيوط العقل مما رأيناه في الرقش الهندسي .



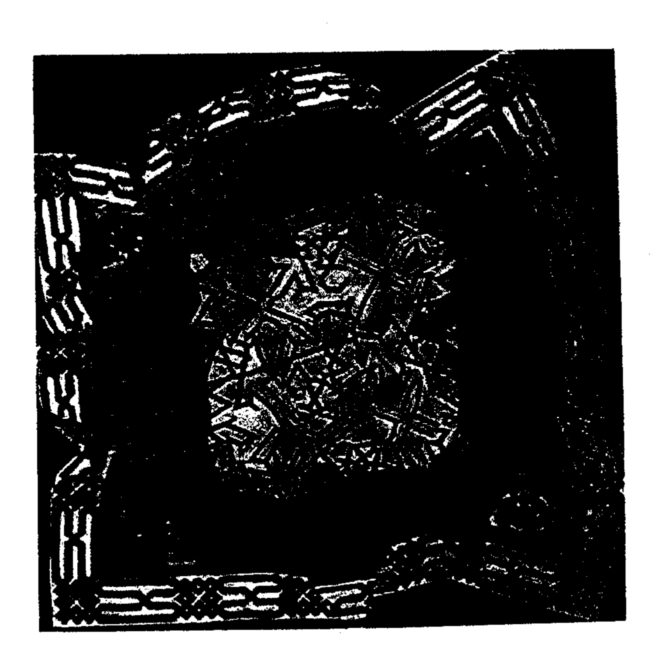
- عمل رقم (١٤) عن إيفا ويلسون (١٩٩٨م) ، ص ٤٩ .

٣ - **عبد المنعم معوض** - فنان معاصر ، استخلص أعماله الفنية الزخرفية من خلال المثمن الإسلامي وصياغته في أشكال مختلفة وتراكيب متنوعة من خلال عمليات التصغير والتكبير وانعكاسات تلك الأشكال على المرايا المختلفة المقاسات والزوايا ، لنرى مئات الانعكاسات الموحية بحلول جمالية عديدة ، كما أنه قام بتنفيذ تلك المتنوعات التصميمية للمثمن الإسلامي بخامات متنوعة منها الخشب والجص والزجاج المعشق بالرصاص ، كما استخدم اللون في التصميمات الداخلية والتي يبدو بعضها هندسياً لملء الفراغ الداخلي لتلك الوحدات ، حيث استخدم الألوان المتضادة في إبراز القيم اللونية الشاغلة لمساحات المثمن الإسلامي ، وهكذا تجد في لوحات (معوض) المتحركة وهي في سكون تام ما يثبت أن روح الأبدع

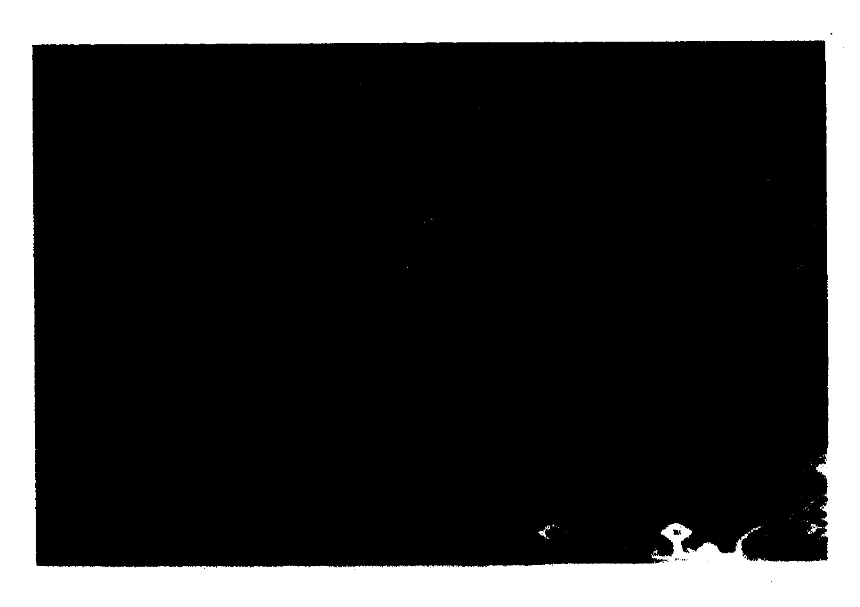
في الشرق لم تنقطع بل متواصلة باستمرار في رؤية معاصرة أصيلة ، والأعمال (١٥ ـ ١٦ ـ ١٧) توضح بعض أعماله .



ـ عمل رقم (١٥) للفنان عبدالمنعم معوض ، كتيب عن المعرض القومي للفنون التشكيلية القاهرة ، ٢٠٠١ م .

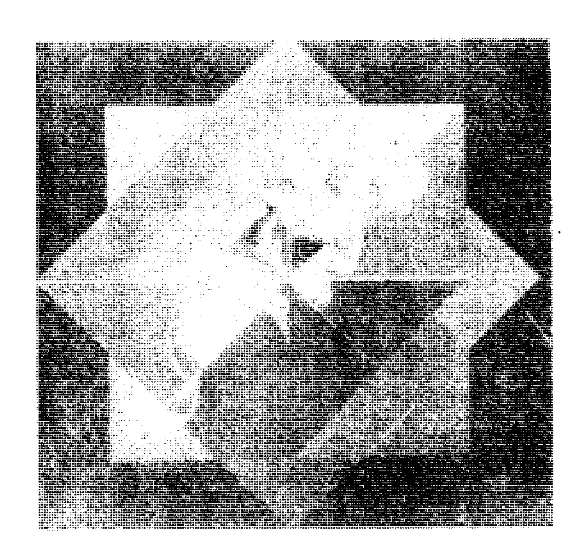


ـ عمل رقم (١٦) للفنان عبدالمنعم معوض ، عن زينهم (٢٠٠١م) ص ٢٦٥.



- عمل رقم (١٧) للفنان عبدالمنعم معوض ، عن محمد زينهم (٢٠٠١م) ص ٢٦٦ .

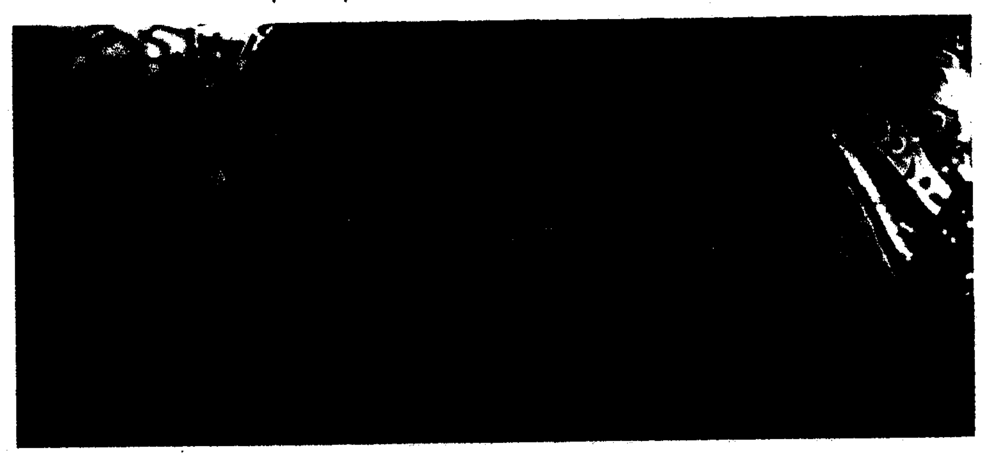
٤ - **أحمد نوار** - أستخدم العلاقات الهندسية العضوية من خلال الشكل المثمن الإسلامي في أوضاع وصياغات تصميميه مختلفة ، وقد صاغ في وسط المثمن الإسلامي أشكال عضويه لاجزاء أدميه مثل جسم الإنسان والرأس والمخ ، وقد تم صياغته للمثمن بحيث قد قام بتغير زوايا أضلاعه ، ثم تقسيم مثلث رأسين المثمن أو أي من روؤس المثمن إلى مثلثين ، ثم قام بثني أحد هذان المثلثان بزاوية قائمة مستخدماً لتوضيح ذلك مجموعات لونية مختلفة للمساحات الهندسية المكونة للمثمن الإسلامي ، والعمل رقم (١٨) يوضح العلاقة بين المثمن الهندسي الإسلامي والأشكال العضوية محاولاً المزج بين العضوي والهندسي .



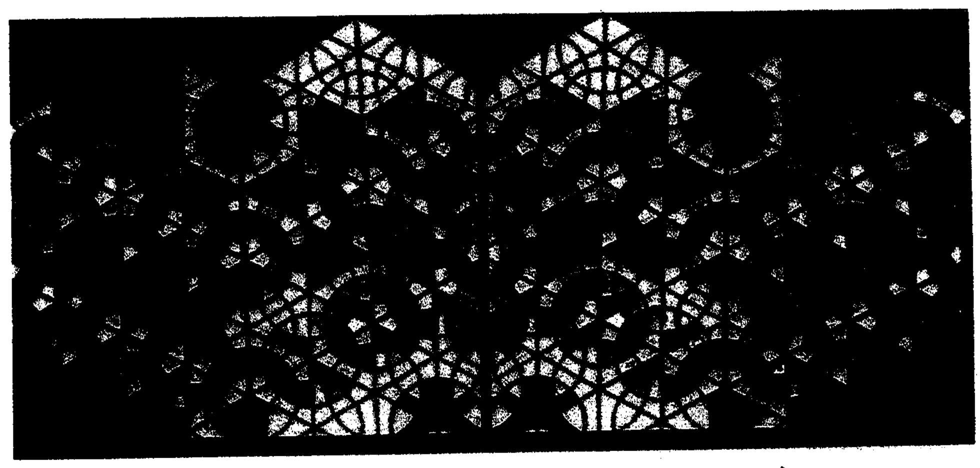
- عمل رقم (١٨) للفنان أحمد نوار ، كتيب عن المعرض القومي للفنون التشكيلية ، القاهرة (١٩٨١م) .

٥ ـ **محمـد زينـهم** ـ فنـان معـاصر أهتم كثيراً بالصياغـات الزخرفيـة الهندسـية والنباتية والكتابات العربية ، بمجال الزجاج الفني في العمـارة الإسـلامية بمصـر ، واعمال الفسيفساء الملون والشفاف والمصنع من الزجاج ، ومن أهم أعماله (قباب مسجد النور، والمبنى الجديد لمسـجد السـيدة زينـب) وتجميـل الأسـقف والفتحـات المعمارية الزجاجية الجصيـة التـي حـاول فيـها أسـتخدم العنصـر الفنـي الزخرفـي الإسلامي وتطويره بما يتناسب وفكر العمارة الإسلامية الحديثة .

كما أستغل العناصر الزخرفية النباتية والهندسية في ابتكار شـكل حديث يؤكـد على العنصر القديم في وحدة فنية برؤيـة خاصـة غير مألوفـة وغير تقليديـة فـي أعمال الزجاج ، والأعمال رقم (١٩ ـ ٢٠) تؤكدان على استفادة الفنـان مـن هـذه العناصر برؤية ذاتية تتلائم وطبيعة المكان والتصميم العام .

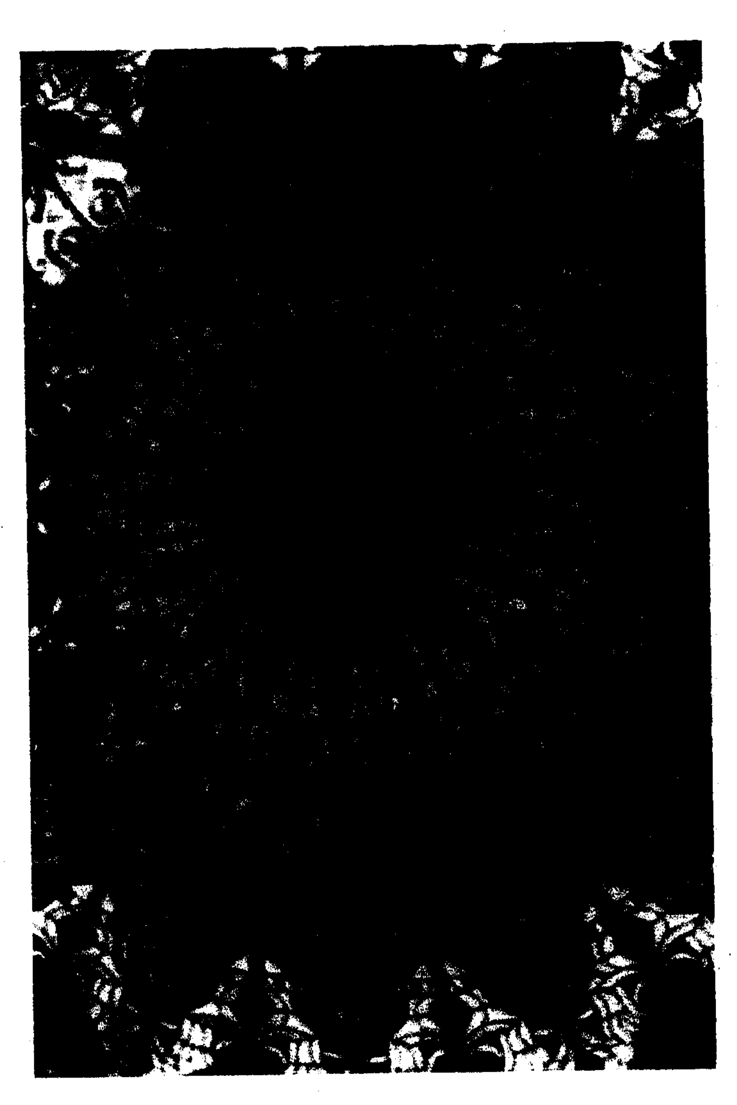


ـ عمل رقم (١٩) للفنان محمد زينهم (٢٠٠١م) ص ٢٨٣ .



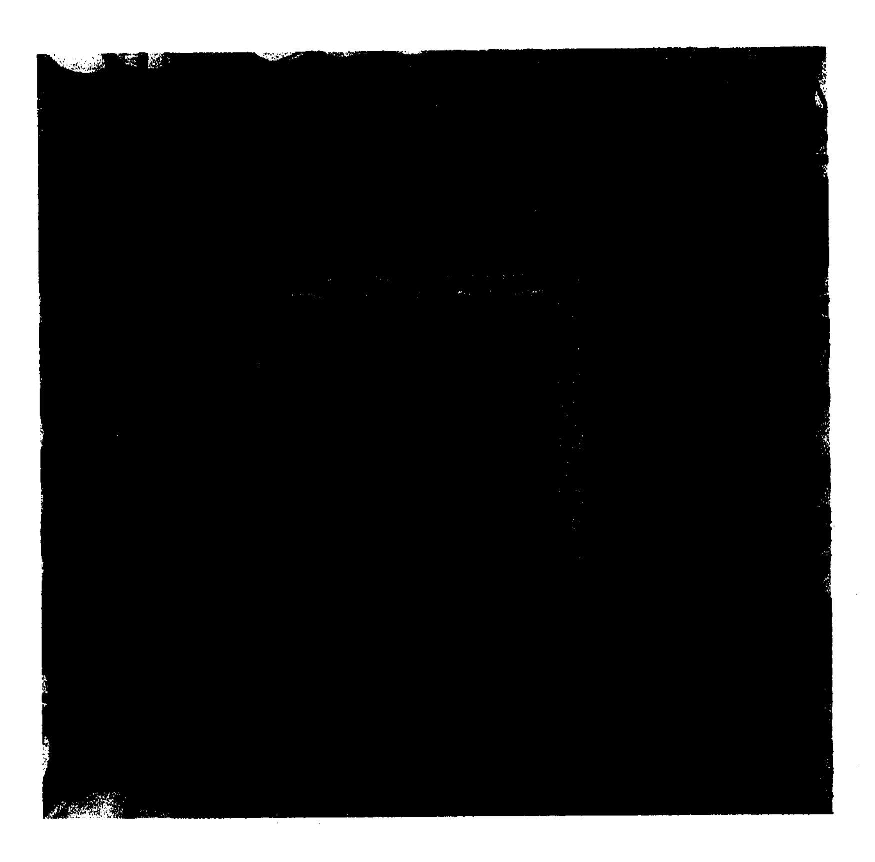
ـ عمل رقم (٢٠) للفنان محمد زينهم (٢٠٠١م) ص ٢٨٤ .

كما يتصف الفنان بأعماله المعمارية الكبيرة وخاصة في مجالات العمارة الإسلامية وتجميل أسقفها وقبابها وفتحاتها بتقنيات تتناسب مع هذه العناصر المعمارية والخامات الحديثة ،والعلاقات الهندسية والنباتية والعلاقات اللونية فنلاحظ ذلك في الزجاج المعشق بقباب مسجد النور ، كما في العمل رقم (٢١) .



- عمل رقم (٢١) للفنان محمد زينهم (٢٠٠١م) ص ٢٨٤ .

كذلك التلوين بالتمبرا في سقف مسجد السيدة زينب ، والذي قام فيها الفنان باتباع نفس الأسلوب والفكر الإسلامي القديم ، ولكن برؤية لونية معاصرة ، كما في العمل رقم (٢٢) .

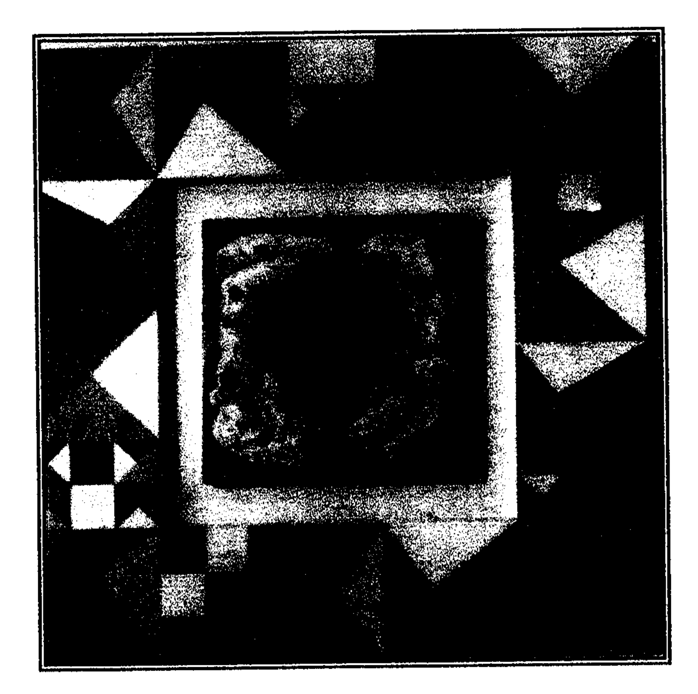


- عمل رقم (٢٢) للفنان محمد زينهم (٢٠٠١م) ص ٢٨٥ .

٦ ـ عبدالرحمن النشار ـ له أعمال تمثل مناظر الطبيعة والاهتمام بالجوانب الهندسية التجريدية ، وصياغة تلك الجوانب الهندسية المتمثلة في المعين والمربع والدائرة في تكرارات إيقاعية مليئة بالثراء على أسطح خشبية ، مكونة من وحدات هندسية غير مستوية الأسطح يتم تجميعها لتمثل السطح الكلي للعمل الفني ، وقد أفاد الفنان من الخداع البصري المعاصر في أعماله وتلمح فيها منهج التفكير المتعمق ودقة في الأداء تستثير الإعجاب والأعمال التالية رقم (٢٣ ، ٢٤) توضح بعض أعماله .

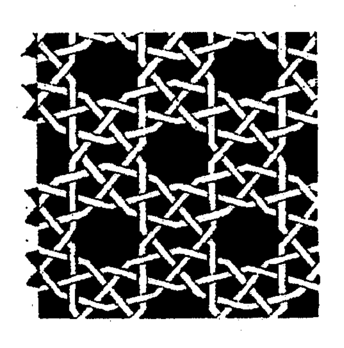


- عمل رقم (٢٣) للفنان عبدالرحمن النشار (١٩٩٦م)
ص ٣٥ .

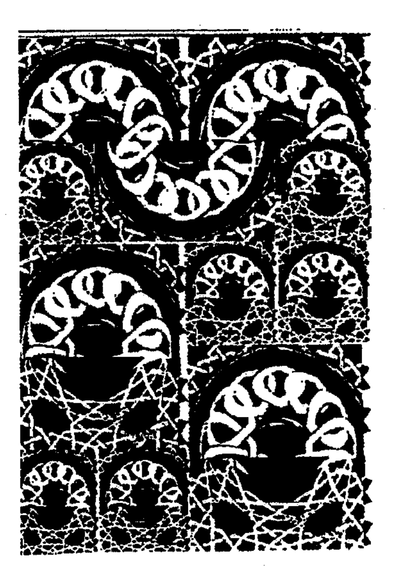


- عمل رقم (٢٤) للفنان عبدالرحمن النشار (١٩٩٦م)
ص ٣٨.

٧ ـ **بلال احمد إبراهيم مقلد** ـ فنان معـاصر ، تنـاول الفنـان العلاقـات الرياضيـة والهندسية في استخلاص الأشكال الهندسية الإسـلامية مـن خـلال علاقـات الأرقـام والمتواليات العددية وتحليل تلك الأشـكال وتوزيعـها علـى أسـس عدديـة ورياضيـة للحصول على وحدات زخرفية جديدة ، كما قام الفنان بتطبيق تأثيرات المرشـحات الخاصة ببرنـامج الحاسب الآلي المعـروف بالفوتوشـوب للحصـول علـى معالجـات جديدة وتصميمات مبتكرة للزخارف الإسـلامية ، حيث تـم الاسـتفادة مـن التقنيـات الحديثة في معالجـات تتميـز بالأصالـة والاسـتناد إلـى التـراث الإسـلامي وتطبيقـها بطرق متنوعة فــي مجـال الطباعـة والحفـر ، ومـن أعمالـه الأعمـال التاليـة : رقـم (٢٥ ـ ٢٦) .

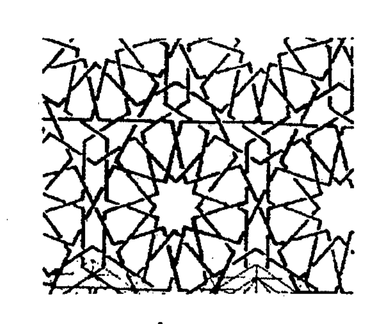


الوحدة الزخرفيـة الأساسية الأولى للعمل رقم (٢٥) .

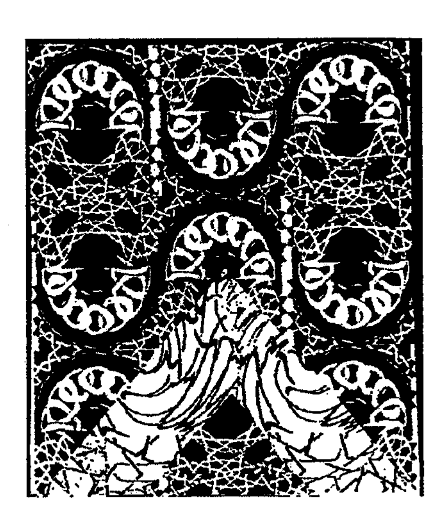


ـ عمل رقم (٢٥) للفنان بلال مقلد .

ـ يتضح من العمل رقم (٢٥) استخدام وحدة زخرفيـة واحـدة فـي التكويـن وهـي أحد نتائج الوحدة الزخرفية الأساسـية الأولـى ، وهـو العمـل الـذي نشـأ عـن تـأثير Spherize& Crystallize. وقد استخدم في هذا التكوين التكبير والتصغير والحذف والإضافة ، ويتميز هذا التكوين بالتنوع في حركة الخطوط واتجاهاتها التي أخـذت شكل النسيج الغير منتظم ، وكذلك بالتنوع بين سماكة الخطوط ، وهذا التنوع أثرى العمل الفني وميزه بالوحدة ، وقد تحقق الإيقاع من خـلال المسـاحات السـوداء مـن الأرضية بتنوع أشكالها .



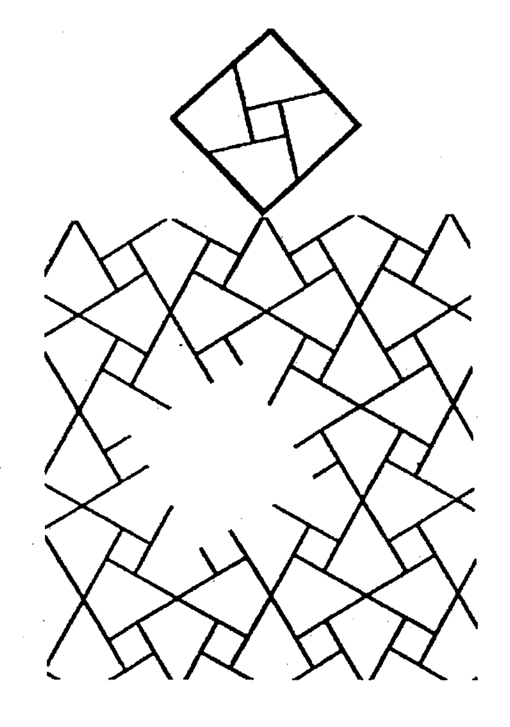
- الوحدة الزخرفية الأساسية الثانية للعمل رقم (٢٦) .

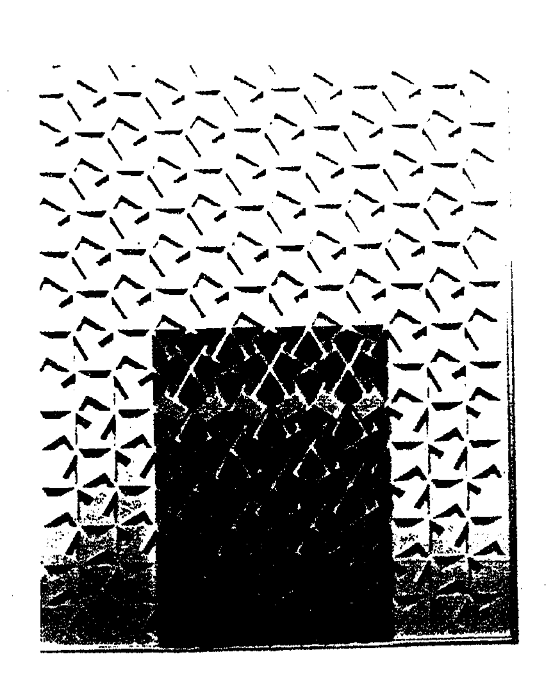


- عمل (٢٦) للفنان بلال مقلد .

- يتضح في العمل رقم (٢٦) المزاوجة في هذا التكوين بين الوحدة الزخرفية الأولى والثانية ، والناتجان من تأثير Spherize& Crystallize و Swirl ، وقد استخدم الفنان التكرار المتقابل المتدابر ، والحذف والإضافة ، ويلاحظ ظهور بعض الزخرفة باللون الأبيض نتيجة لتجاور الوحدتين المختلفي الاتجاه ، وكذلك أستخدم السالب والموجب الذي أضاف بعدا ثلاثياً للتكوين .

٨ ــ **محمود عبدالعاطي** - من الفنانين المعاصرين الذين ارتبط إنتاجهم الفني بالتجريد الهندسي من خلال إستخدام مفردات هندسية مأخوذة عن نظم الهندسيات الإسلامية ، مثل وحدة المفروكة القائمة والمائلة ، وذلك لأن الفنان يتخذ من الفن الإسلامي الهندسي مصدراً للاستلهام وذلك من خلال مدخلين أولهما : بناء العمل الفني خلال أسس هندسية ونظم رياضية ، وثانيهما : استلهام قدرة العمل الفني التجريدي على تحقيق المعاني الوجدانية المرتبطة بالحس الإسلامي ، مثل التعدد والتوحد والتمركز والانتشار ، والمفروكة كمفردة تشكيلية تمثل العمود الفقري في بنائيات أعماله التشكيلية وهي تظهر في العمل رقم (٢٧ أ ، ب) .





ـ المفردة التشكيلية رقم (٢٧ أ) التي أقيم عليها العمل الفني رقم (٢٧ ب) .

ـ عمل رقم (٢٧ ب) للفنان محمود عبدالعاطي .

ـ يتضح من الشكل رقم (٢٧ ب) أستخدم الفنان أحد تصميمـات نظـم الهندسيات الإسلامية برؤية خاصة ، وذلك بعمل مستويات متعددة علـى مسـطح العمـل الفنـي باسـتثمار قـانون الحـذف والإضافـة متخـذاً مـن علاقـة الـتراكيب بيـن مسـتويات المفردات عنصراً تشكيلياً أساسياً بالإضافة إلى متغيرات تشكيلية متعددة مثل اللون والضوء والتصغير والتكبير ، وأستخدم خامات : خشب ابلاكاش مفرغ مثبت على ألواح من الكونتر بلاكيه ، وألوان بلاستك ، وألوان شديدة الإشعاع (فوسفورية) .



التجربة التشكيلية

أولاً : العناصر والوحدات الزخرفية المنتخبة للتجربة التشكيلية للباحث .

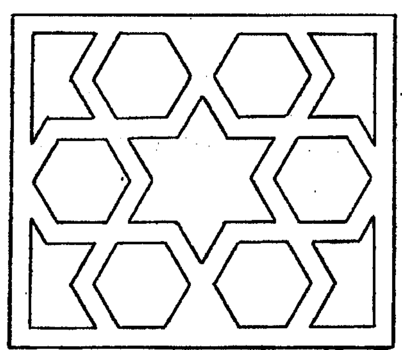
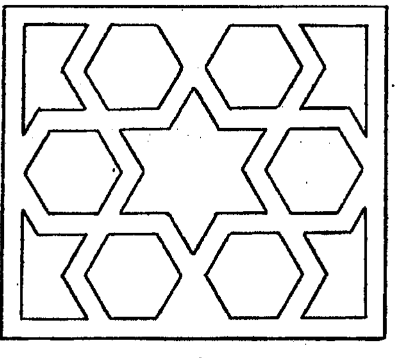
ثانياً : التجربة التشكيلية للباحث .

ثالثاً : جدول يوضح خصائص الخامات التشكيلية .

العناصر والوحدات الزخرفية المنتخبة للتجربة التشكيلية

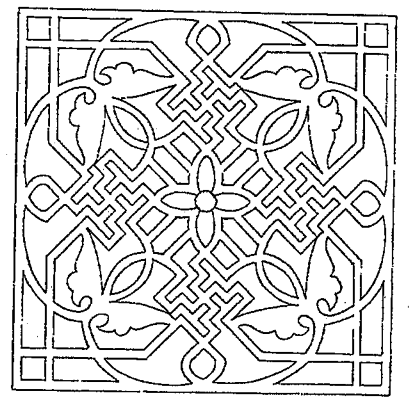
أولاً : العناصر والوحدات الزخرفية المنتخبة للتجربة التشكيلية للباحث .

قام الباحث باختيار مجموعة متنوعة من الخامات ذات الخصائص التشكيلية المتعددة ، وقد روعي عند اختياره للوحدات الزخرفية الإسلامية المتنوعة أن تتمتع بقدر كبير من المرونة في عمليات التشكيل والصياغة ، وتتسع إمكانات تشكيلها للتوافق مع تنوع الخامات المستخدمة ، فبعضها يقبل التفريغ وبعضها يسمح بتنوع مستويات الأسطح ، كما أنها تجمع بين الزخارف الهندسية والزخارف النباتية وأحياناً الاثنين معاً .

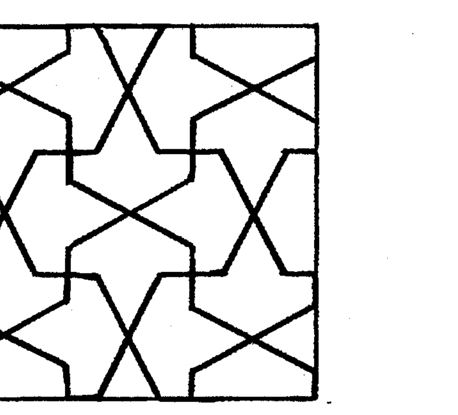



- وحدة رقم (١) أخذت هذه الوحدة من نافذة من الجص المفرغ في مسجد الحاكم بالقاهرة ، العصر الفاطمي القرن ١١م ، لوحة رقم (٢٨) .

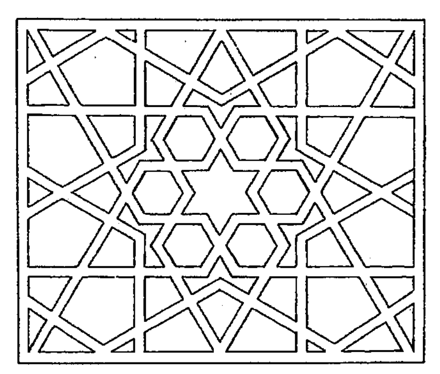
- وحدة رقم (٢) أخذت هذه الوحدة من نافذة من الجص المفرغ في مسجد الحاكم بالقاهرة ، العصر الفاطمي القرن ١١م ، لوحة رقم (٣٧) .



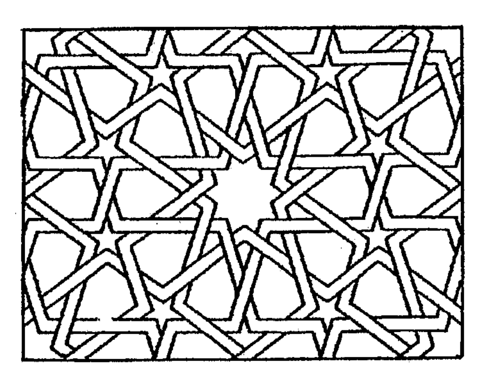
- وحدة رقم (٣) أخذت هذه الوحدة من صحن خزفي في العصر العباسي في القرنين ٨ ـ ٩م ، لوحة رقم (٢٩) .



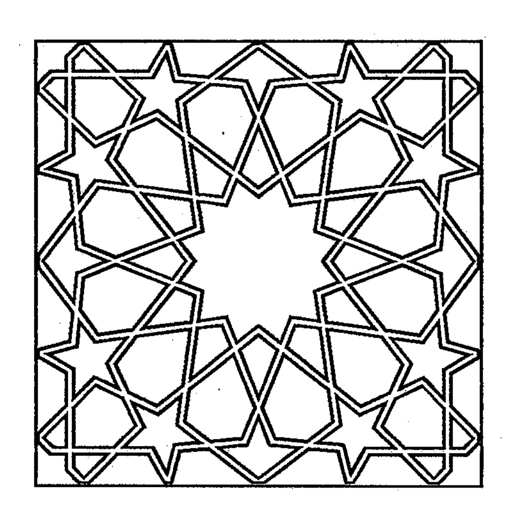
- وحدة رقم (٤) أخذت هذه الوحدة من صحن خزفي في العصر المملوكي بمصر ، القرن ١٤م ، لوحة رقم (٣٠) .



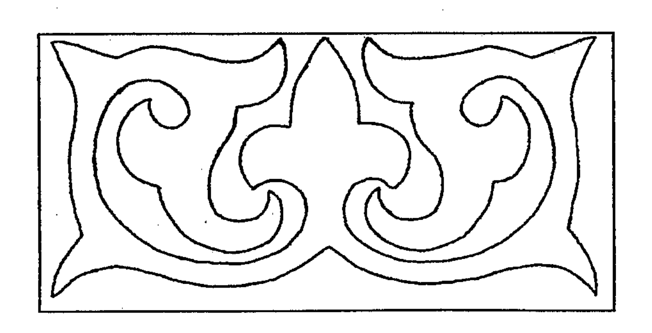
- وحدة رقم (٥) أخذت هذه الوحدة من ظهر منبر السيدة رقية حشوة خشبية في العصر الفاطمي بمصر ، في القرن ١٢م ، لوحة رقم (٣١) .



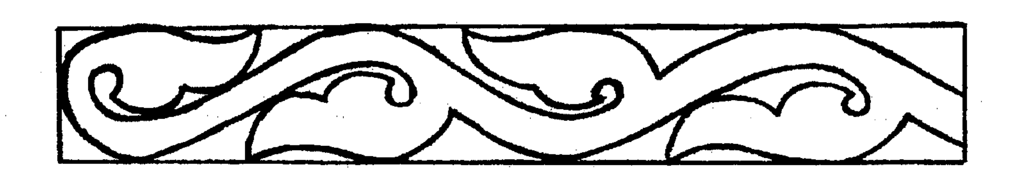
- وحدة رقم (٦) أخذت هذه الوحدة من ضلفة باب من الخشب ، في العصر المملوكي بمصر ، في القرن ١٥م لوحة رقم (٣٢) .



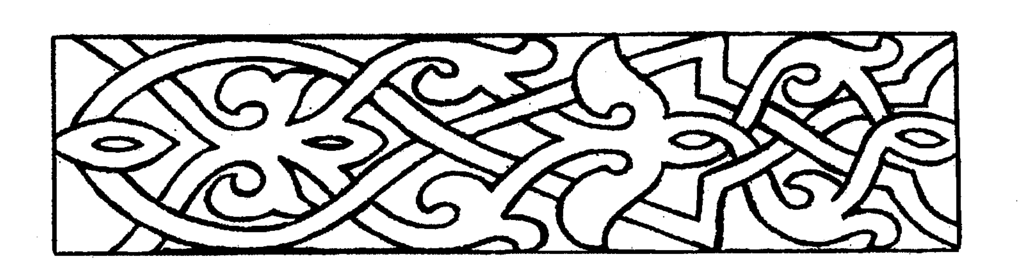
- وحدة رقم (٧) أخذت هذه الوحدة من منبر خشبي في العصر المملوكي بمصر في القرن ١٥ م ، لوحة رقم (٣٣) .



- وحدة رقم (٨) أخذت هذه الوحدة من باقات متماثلة من التوريق ، زخرفة مئذنة مسجد الحاكم بمصر في العصر الفاطمي ، لوحة رقم (١٢) .



- وحدة رقم (٩) أخذت هذه الوحدة من زخرفة التوريق الفاطمية ، لوحة رقم (١٣) .



- وحدة رقم (١٠) أخذت هذه الوحدة من زخرفة نباتية متطورة من أشكال التوريق الفاطمية ، لوحة رقم (١٦) .

التجربة التشكيلية

(للباحث)

ثانياً : التجربة التشكيلية

مقدمة :

سيظل التراث الإسلامي منبعاً لا ينضب من منابع الرؤية والاستلهام للفنون المعاصرة ، واستلهاماً يتعدى حدود النقل والمحاكاة وينشد التجديد والتحديث في صور ترتبط أواصرها بأصالة التراث وسماته وطابعه المميز ، وتتعدد رؤى الفنانين في تناول التراث ، ولكنها تتفق في أن يكون الناتج الفني ليس مسخاً للتراث ، وإنما صوراً جديدة مبتكرة له ، ولقد أولى الباحثين في مجال الفن والتربية الفنية اهتماما خاصاً بفنون الحضارة الإسلامية ، وحظيت الزخرفة الإسلامية باهتمام خاص ، لما لها من ثراء في الشكل والوظيفة ، حيث غطت الزخرفة صورا عديدة من جوانب الحياة اليومية ، وقدمت حلولاً نوعية في الصياغة التي تتلاءم مع تنوع الشكل واختلاف الوظيفة .

وقد اتخذت أساليب معالجة الزخرفة الإسلامية في العصور الإسلامية المختلفة صياغات متنوعة ، تتضح من تنوع العناصر النباتية والهندسية المستخدمة في فن الزخرفة ، المشتقة من صياغات فنية قديمة ، حيث تم تطوير وتحوير هذه العناصر وصياغاتها عندما أستخدمها الفنان المسلم على خامات مختلفة .

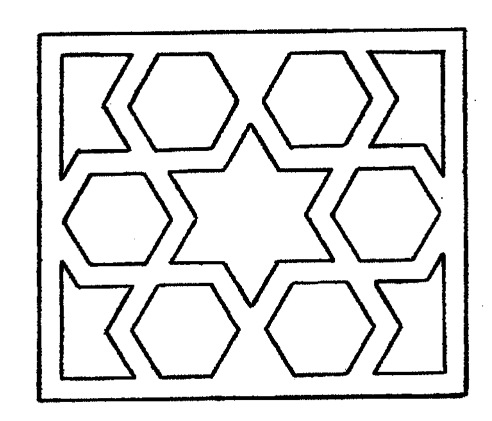
وتهدف التجربة إلى محاولة إعادة صياغات بعض الوحدات والعناصر الزخرفية الإسلامية الهندسية والنباتية ، اعتمادا على ما توصل إليه الباحث من نتائج في الجانب التحليلي من الدراسة ، ثم يكون من الوحدات تصميمات على اللوحة الزخرفية وبخامات ووسائل متعددة ومتنوعة معاصره غير تقليدية ، مثل (ورق المقوى ، والبلاستك الفسفوري ، والفلين ، والقطيفة والخشب الخفيف المستخدم في صناعة النماذج ، وألوان الاكريليك ، وألوان البوية الزيتي ، وألوان الرش الحديثة ذات الحبيبات الصغيرة واستخدام الحاسب الآلي عن طريق برنامج الفوتو شوب) .

ولاشك أن للخامة دور هام في استحداث صياغات جديدة ، وإتاحة الفرصة للفنان للتجريب على أبعادها التشكيلية والجمالية ، وهي مدخل لإيجاد رؤى جديدة في العمل الفني ، وتقول إيمان محمد (١٩٩٥م) " التجريب في مفهومه الشامل بمثابة محاولة لإبداع شيء مبتكر بأدوات وخامات ووسائل جديدة لتحقق أهداف جديدة ، فهو حركة تبادلية بين المبدع والخامة التي يعمل من خلالها وليس الغرض من التجريب الحصول على أعمال فنية متخصصة بقدر الحصول على الخبرة من الممارسة ، لتمكين الممارس من التعرف على خواص تلك المواد التي يتعامل معها "ص ٩٧.

وقد مر الباحث على مجموعة من الممارسات التجريبية لاستكشاف مجموعة من الخامات قبل القبول بإضافتها إلى مجموعة الخامات التي تمت بها التجربة، وقد تأكد له بشكل كبير أهمية التجريب وضرورته في الفن .

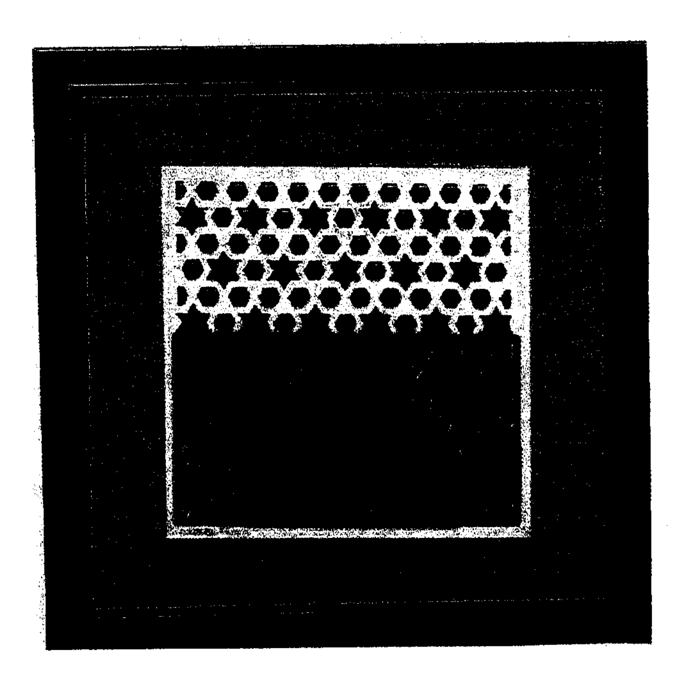
ويضيف السيد ، (١٩٩٩م) " أن التجريب من الضرورات الملحة التي فرضتها مستجدات العصر الحضارية ، فيقول : التجريب في جوهرة .. بحث عن لغة جديدة .. يتولد من حاجة تاريخية حضارية ملحة .. ويشمل كل المجالات المعرفية .. ويتخذ صور الحركة الجدلية بين المبدع والواقع في ثباته وتغيره من ناحية .. سواء كانت هذه اللغة أشكالاً فنية أو أبنية فكرية أو نظريات علمية "ص ١٢٢.

ويعد التجريب من الأمور المهمة في تطور الصياغات الحديثة المعاصرة ، وهو الأساس الذي أعتمد عليه الباحثون في ميادين كثيرة وخاصة الفن والتربية الفنية ، وعملية التجريب تقود الفنان إلى ابتكارات جديدة في أعماله وتحرك فاعليته ونشاطه في استخدام أشياء حديثه تفصح عما يدور في داخله وتكون أعماله دائماً متجددة ومبتكره ، والتجريب يساعد على اكتساب الخبرة الفنية عملياً ، فتحدث نوع جديد من الإثارة وهذه الإثارة تكسب التصميم أو الشكل مظهراً آخر ، خاصة إذا كان العمل الفني أتصف بمقوماته الفنية .



- وحدة رقم (١) :

أخذت هذه الوحدة من شباك جصي مفرغ من مسجد الحاكم بالقاهرة في العصر الفاطمي ، لوحة رقم (٢٨) .

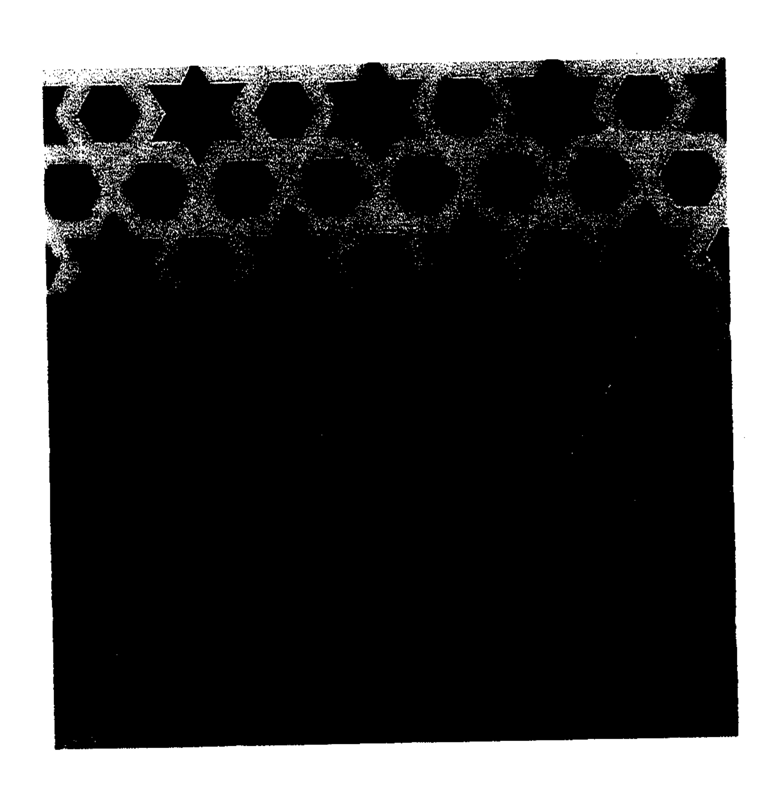


التصميم رقم (١)

تم تكرار الوحدة رقم (١) على ورق المقوي سمك ١ملي في مساحة ٤٨×٤٨سم ، وفرغت الوحدات الهندسية وظهرت غائرة و الخطوط بارزة ، وعمل مستطيل من ورق المقوي لون ذهبي في منتصف اللوحة تقريبا ، ومستطيل لوح خشبي خفيف ، يعتبر من الخامات الأساسية لتنفيذ النماذج لما له من إمكانات تشكيلية مرنه ، مثل إمكانية تفريغه وقصه بالمشرط وتلوينه ولصقه على الورق

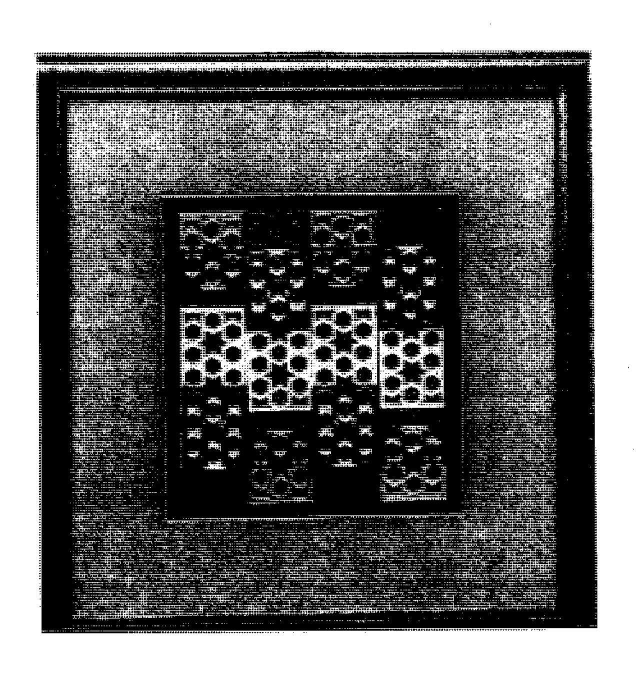
المقوى ، وفي أسفل التصميم يوجد مثلث من البلاستك الشفاف الفسفوري ذو حواف مضيئة قاعدته إلى الأسفل ، وهذه الخامات رسمت عليها الوحدات الهندسية وتم تفريغها ، ولصقها بالتراكب وزحفها ناحية اليمين بشكل بسيط ، لتعطي تدرجاً في المستويات، ووضعت خلفية لها ، ورفع مستوى بين الخلفية والوحدات الهندسية ، وألصقت على الخلفية أشكال هندسية سداسية ونجمية بورق المقوى لون رمادي في خط ممتد من منتصف الضلع الأيمن للمثلث ومتجه إلى الأعلى ناحية اليسار .

ويتضح من التصميم الأول إمكانية إستخدام خامات معاصرة على اللوحة الزخرفية ورفع وانخفاض مستويات ، بالإضافة إلي تحقيق قيم الظل والنور .



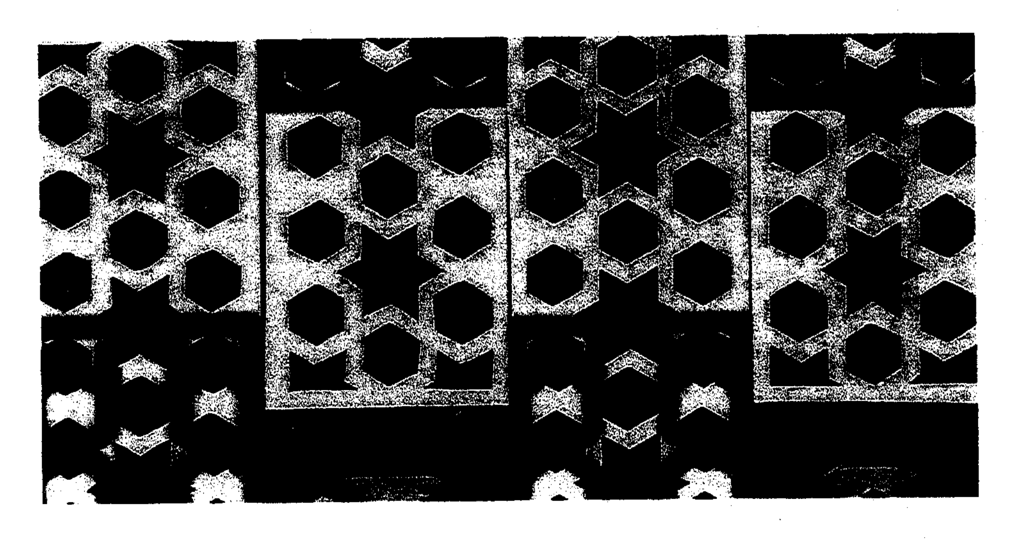
جزء تفصيلي للتصميم رقم (١)

حيث يتضح تعدد في المستويات ، وظلال الزخارف الهندسية على الخلفية .

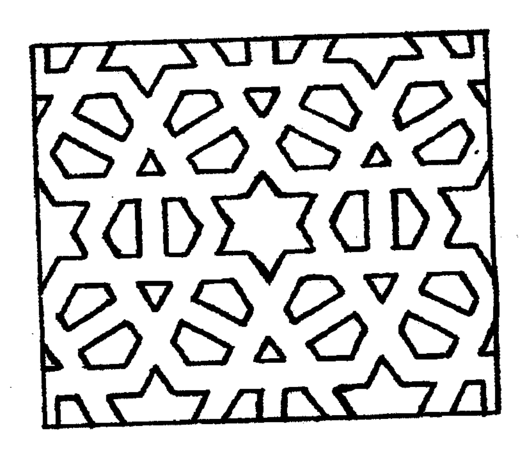


التصميم رقم (٢)

تم صياغة الوحدة رقم (١) على خامة الخشب والورق المقوى والبلاستك الفسفوري في قطع منفصلة كل خامة على حدة ، ففي الخشب أخذت وحدة واحدة ، وفي البلاستك تكررت الوحدة مرتين، وفي الورق المقوى تكررت الوحدة ثلاثة مرات باللونين الأبيض والرمادي ، وتم تفريغ الوحدات الهندسية ، وتكررت أربعة مرات ، وتم تراكيبها إلى الأعلى والأسفل بالتعاكس ، ولصقها على خلفية سوداء ، مما أظهر تنوع في الخامات وتنوع في الزخارف الهندسية ، نشاء عن تقاطع الخطوط زخارف هندسية أخرى وتباين في المستويات والقيم السطحية للغائر والبارز والقيم اللونية للخامات ، ومن خصائص خامة البلاستك الشفاف إظهار الزخارف الخلفية من خلال الرؤية .

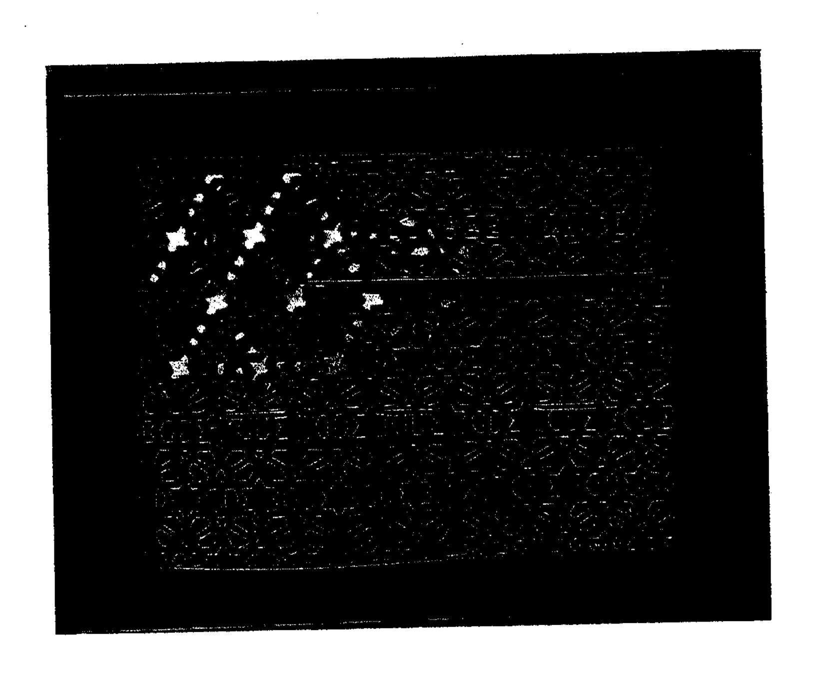


جزء تفصيلي للتصميم رقم (٢)



- وحدة رقم (٢) :

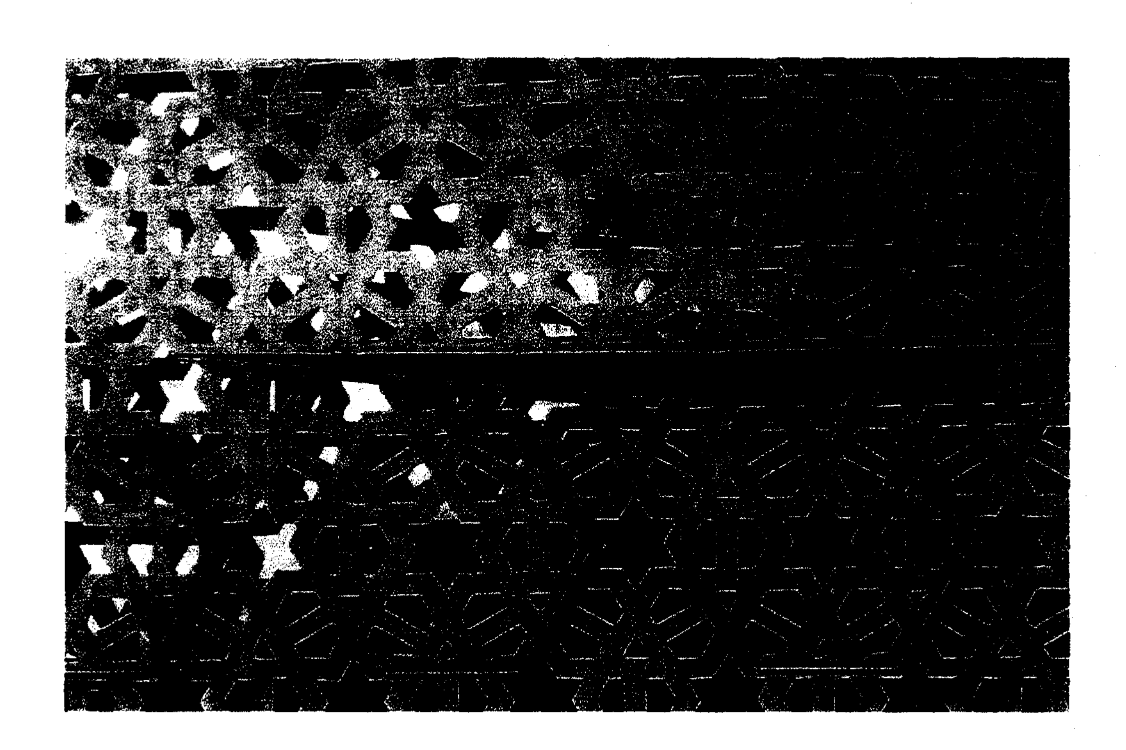
أخذت هذه الوحدة من شباك جصـي مفرغ من مسجد الحاكم بمصر، في العصر الفاطمي ، لوحة رقم (٣٧) .



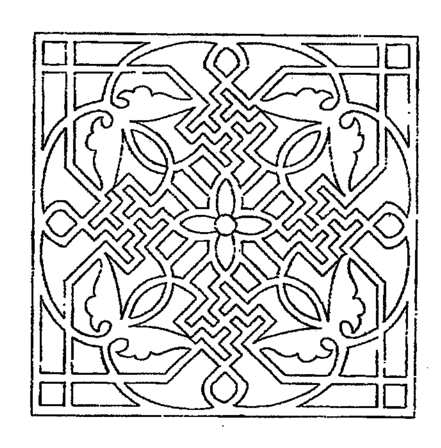
التصميم رقم (٣)

تم صياغة الوحدة رقم (٢) للوحدة الزخرفية الهندسية على ورق المقوى وفي مساحة قدرها ٥٤ × ٧٠ سم ، بالتناظر على المحاور الأفقية والراسية ، وفرغت الوحدات الهندسيـة وأصبحت غائرة والخطوط بارزة ، وفي الزاوية العليا للتصميم الثالث ناحية اليمين وفي الزاوية السفلى ناحية اليسار تم تقويس جزء من

الزخارف الهندسية ، وفي الوسط رفع ثلاثة وحدات سداسية بما تحتويه من عناصر زخرفية هندسية بمستويات متساوية ، وتم رش هذه الزخارف الهندسية بخامة الرش (Fleck stone , Crac king 1 – 2) لون أخضر فاتح ، ورفع مستوى بين العناصر الهندسية والخلفية ، ولهذا التصميم خلفية من ورق المقوي عليها ألوان زيتية متعددة الألوان بطريقة التسييح ، فظهرت الوحدات الهندسية الغائرة خلفياتها ذات ألوان متداخلة ، وخطوط الزخرفة الهندسية ألقت بظلالها على تلك الخلفية نتيجة إسقاط الضوء عليها مما أثرى على جماليات التصميم .



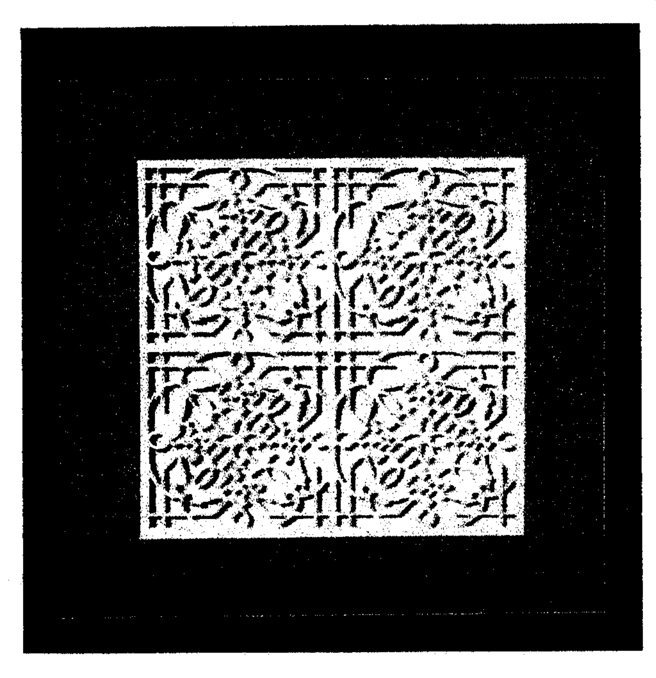
جزء تفصيلي للتصميم رقم (٣)



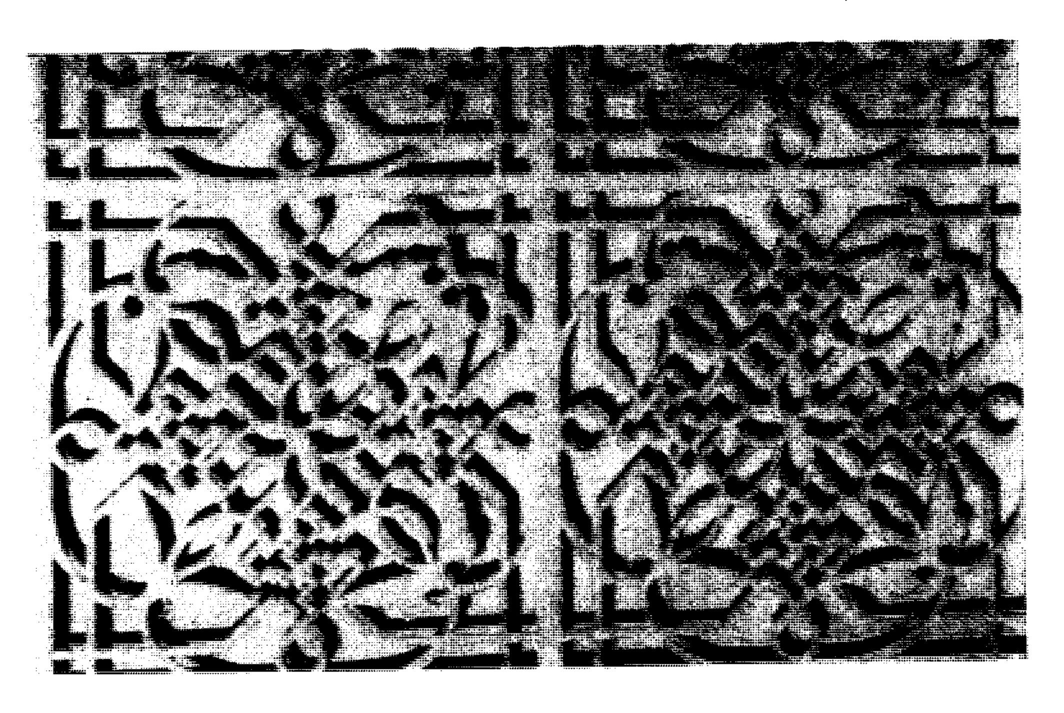
- وحدة رقم (٣) :

أخذت هذه الوحدة رقم (٣) من صحن خزفي في العصر العباسي، لوحة رقم (٢٩) ولكن بشيء من التحريف شمل بعض عمليات الحذف والإضافة دون المساس بجوهر التصميم ، كما أضيف إطار خارجي يلائم الوحدة الزخرفية في شكل مربع ، حتى أصبح في هذه الصياغة ، لكي تلائم عملية التفريغ .

تكررت هذه الصياغة للوحدة الزخرفية أربعة مرات بالتبادل على ورق المقوى سمك ١ملي ، وتم تفريغ الأرضية ، وظهرت الأرضيات غائرة والوحدات بارزة ، تم وضع خلفية لها ، وبين الخلفية والوحدات تم رفع مستوى بسيط بينهم، لإظهار ظلال الزخارف على الأرضية حين يسقط الضوء عليها ، كما هو موضح في التصميم التالي :

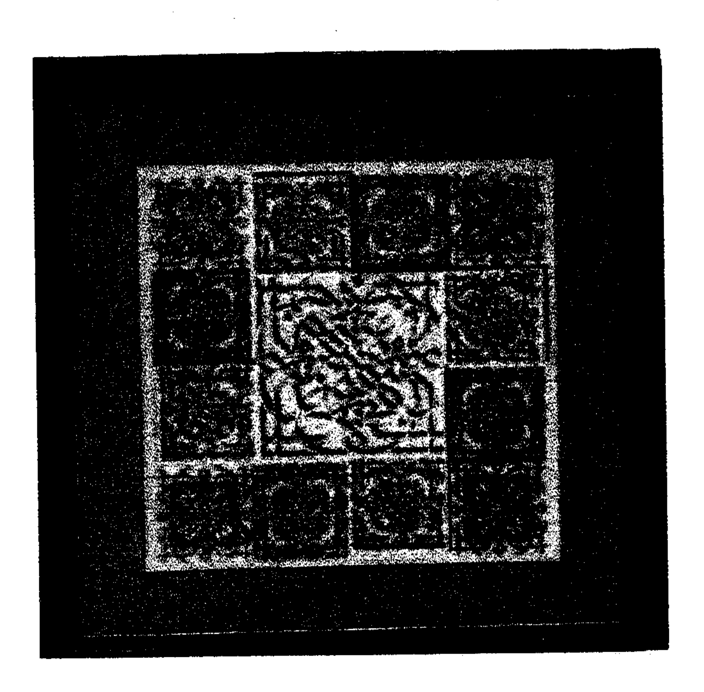


التصميم رقم (٤)



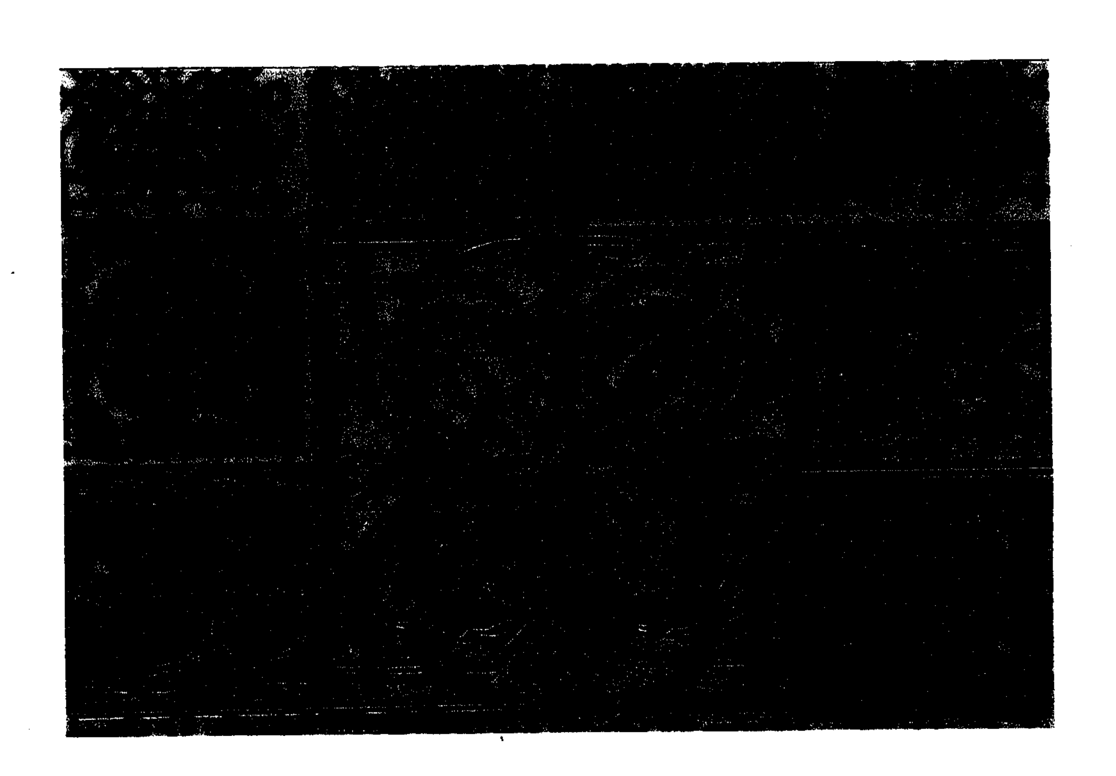
جزء تفصيلي للتصميم رقم (٤)

- تمت صياغة العنـاصر البـارزة علـى الأرضيـة ، حيث يظـهر الغـائر والبـارز للعناصر الزخرفية وتحقق قيم الظل والنور .



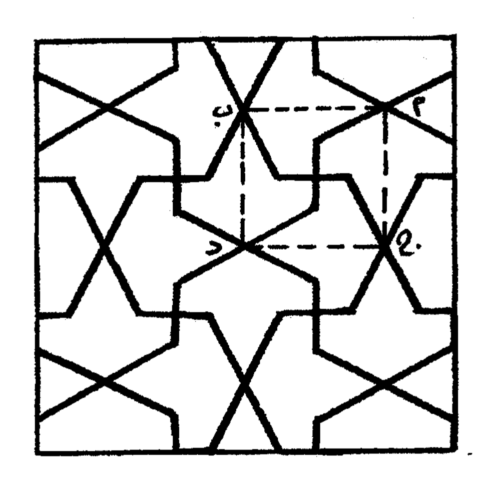
التصميم رقم (٥)

- تم صياغة الوحدة رقم (٣) ، بالتكبير والتصغير ، فالوحدة الزخرفية تمركزت في وسط اللوحة ، حولها أربعة وحدات زخرفية بما يساوي ربع الوحدة الزخرفية على أضلاعها وفي زواياها ، شكلت هذه الصياغة شكل المفروكة الإسلامية ، على ورق المقوي سمك ١ملي ، وتم تفريغ الأرضية ، وظهرت الأرضيات غائرة والوحدات بارزة ، ورفع مستوى بسيط بينها وبين الخلفية ، وحولها وعلى الخلفية رسمت ثمانية وحدات زخرفية ، وتم تلوين الوحدات بألوان الجواش بالتبادل بين الشكل والأرضية ، محقق بذلك قيم الظل والنور والشكل والأرضية .



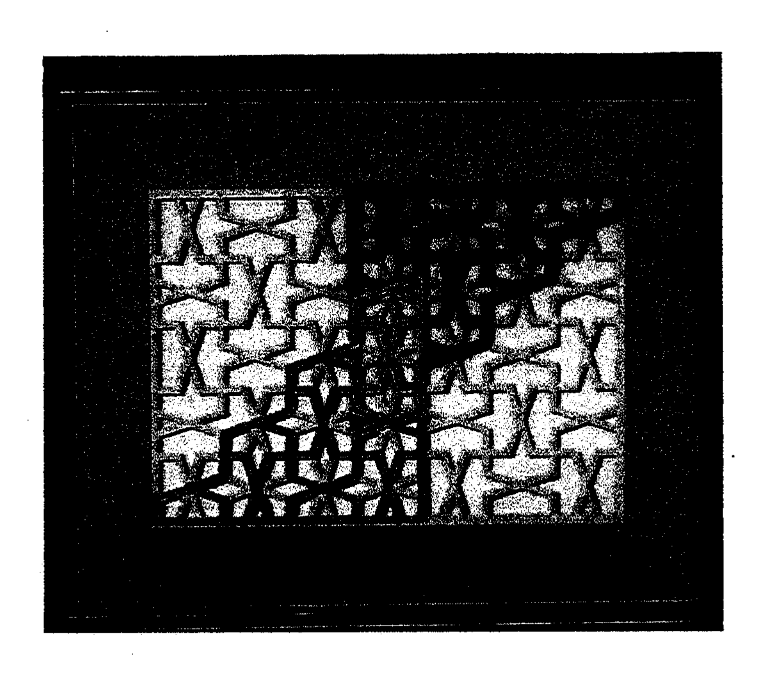
جزء تفصيلي للتصميم رقم (٥)

حيث تظهر الصياغة والتفاصيل بشكل واضح ، وتحقيق قيم الظل والنور والشكل والأرضية .



- وحدة رقم (٤) :

أخذت هذه الوحدة من طبق خزفي في العصر المملوكي لوحة رقم (٣٠) .



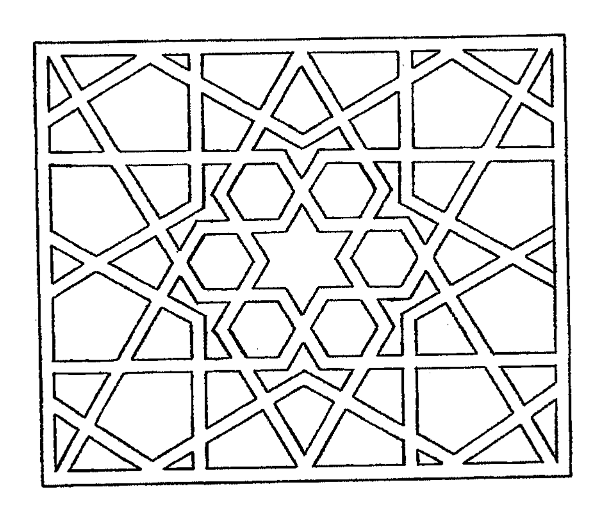
التصميم رقم (٦)

أعتمد صياغة هذا التصميم على الشبكية المربعة ، والوحدة التكرارية لشكل (المفروكة) هي المحددة بالخطوط المتقطعة (أ، ب ، ج ، د) وتم تكرارها على المحاور الراسية والأفقية ، في مساحة ٤٥ ×٦٣سم على ورق المقوى سمك ١ملي لون رمادي ، ورسمت الخطوط المزدوجة وتم تفريغ الوحدات الهندسية ، فظهرت الوحدات الهندسية غائرة والخطوط بارزة ، وبخامة البلاستيك الفسفوري الشفاف

(لون برتقالي) والورق المقوى (لون أزرق) ، في شكل مثلث أحد ضلعيهما متدرج (خط منكسر) رسمت عليهما الوحدات الهندسية وتم تفريغها ، وألصقت على اللوحة بالتعاكس ، مما نتج تباين في المستويات ونتج من تقاطع الخطوط أشكال هندسية أخرى ، وبين هذه الوحدات الهندسية والخلفية رفع مستوى بسيط لتحقيق قيم الظل والنور .

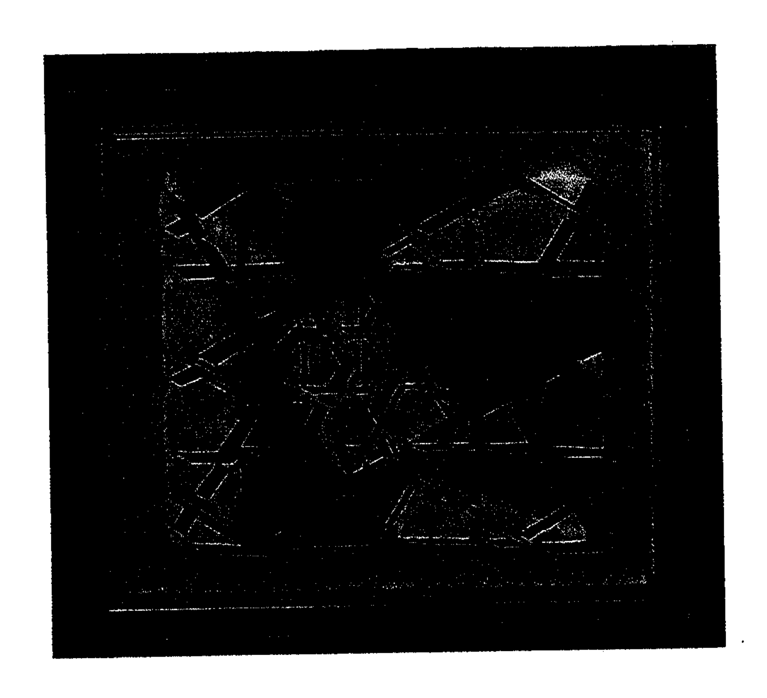


جزء تفصيلي للتصميم رقم (٦)



- وحدة رقم (٥) :

أخذت هذه الوحدة من حشوة خشبية من ظهر منبر السيدة رقية ، في العصر الفاطمي ، لوحة رقم (٣١).



التصميم رقم (٧)

تم صياغة الوحدة رقم (٥) على خامة الفلين بالتكبير وفي مساحة قدرها ٤٧×٥٦ سم ، وتم تفريغ الوحدات الهندسية ، وألصقت الوحدات الهندسية للوحدة

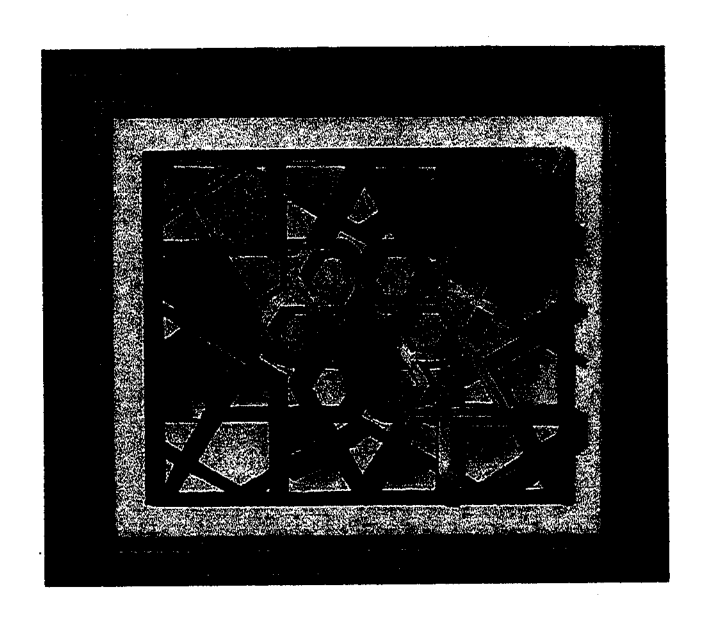
الزخرفية على خشب الابلاكش سمك ٤ ملي ، بمستويات متدرجة في هئية مستطيلات رأسية متفاوتة في الأعراض منطلقة من المنتصف ناحية اليمين وهكذا ناحية الشمال ، فظهرت الوحدات الهندسية بارزة والخطوط غائرة ، وتم رشها بمادة الرش (Fleck stone, Crac king 1-2) بالون الأخضر الفاتح وبعد جفاف اللون ، تم رش أجزاء منها بألوان متعددة مثل الأخضر الغامق والأزرق الغامق والبني الفاتح ، وقد عمد الباحث أثناء توزيع الألوان ألا تتطابق أو تؤكد على النظام الهندسي للوحدة الزخرفية ، لإيجاد تأثيراً جمالياً متنوعا غير تقليدي يقلل من حدة النظام الهندسي للوحدة الزخرفية .

نتج عن ذلك تنوع في الألوان وأحداث إيقاع في القيم اللونية والخطية ، وتحقق قيم الظل والنور والغائر والبارز .



جزء تفصيلي للتصميم رقم (٧)

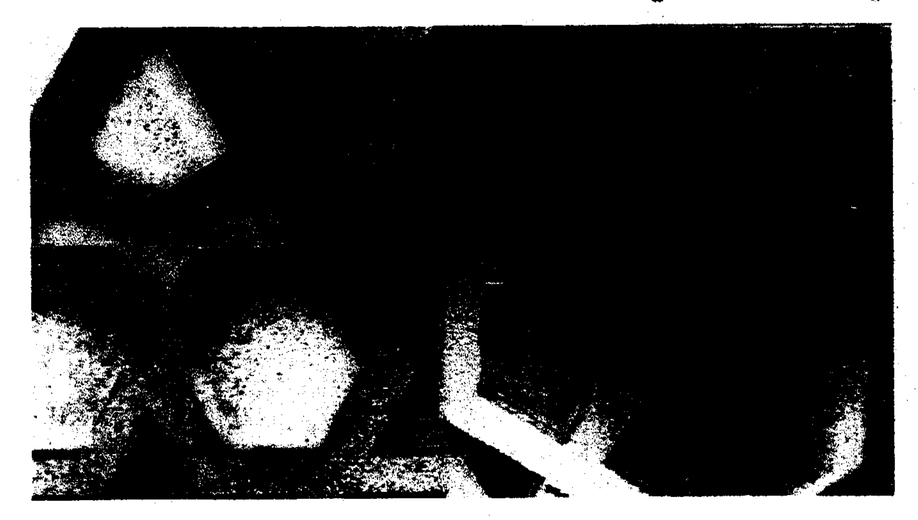
يتضح فيه المستويات المتدرجة للعناصر الزخرفية الهندسية بخامة الفلين ، والتأثيرات اللونية المحدثة بخامة الرش ذات التأثيرات اللونية ، والخطوط الهندسية الغائرة والوحدات الهندسية البارزة .



التصميم رقم (٨)

تم صياغة الوحدة رقم (٥) على خامة الفلين أيضاً وفي مساحة قدرها ٥٠×٦٠سم ، وفرغت الأشكال الهندسية وألصقت الخطوط الهندسية للوحدة الزخرفية على خشب الابلاكش ، فظهرت الخطوط بارزة والوحدات الهندسية غائرة والتدرج في المستويات أصبح من ناحية الشمال متجه إلى ناحية اليمين وفي ثلاث مستويات وأستخدمت أيضاً خامة الرش (Fleck stone, Crac king 1-2) بألوان متعددة ولها تأثيرات جمالية .

وأوجه الاختلاف عن التصميم السابق ، تكمن في ظهور الخطوط بارزة والوحدات غائرة وفي مستويات البروز واتجاهه وفي ألوان الرش وتأثيراتها سوى كان ذلك في الأرضية أو في الخطوط الهندسية .



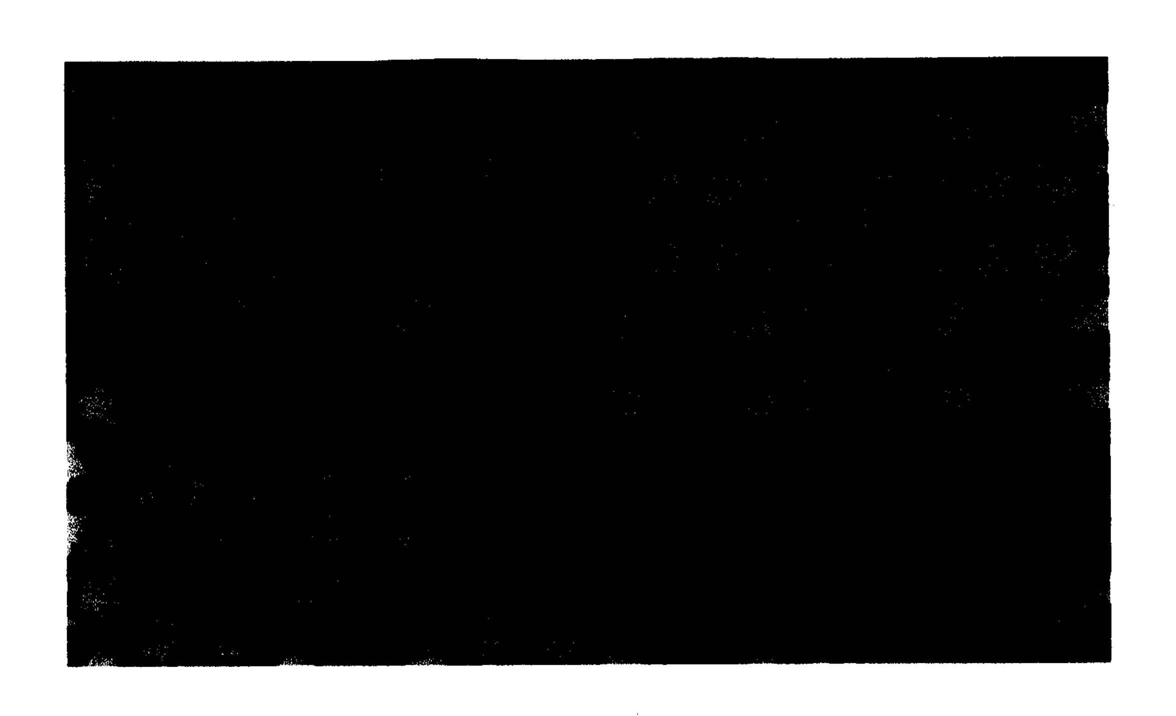
جزء تفصيلي للتصميم رقم (٨)



التصميم رقم (٩)

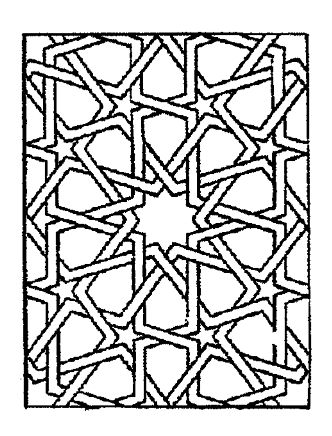
أما في هذا التصميم تكررت الوحدة رقم (٥) أثنى عشر مرة بالتجاور وفي مساحة عمل قدرها ٤٨ × ٧٥ سم ، وتم تفريغ الوحدات الهندسية على ورق المقوى لون برتقالي سمك ١ ملي ، فظهرت الوحدات الهندسية غائرة والخطوط بارزة ، وفي الزاوية السفلي من ناحية اليمين وفي الزاوية العليا من ناحية اليسار تم تقويس جزء من التصميم ، وفي الوسط تم رسم جزء منها في شكل مستطيل على ورقة خارجية من نفس ورق المقوي لون برتقالي ، وفرغت الوحدات الهندسية وعمل لها إطار خارجي تقوست الورقة داخل هذا الإطار وألصقت على اللوحة في منتصفها وبين الخطوط الهندسية للوحدة الزخرفية والخلفية تم رفع مستوى بسيط بينهم .

من خلال ذلك نلاحظ على التصميم رقم (٩) التأثيرات الجمالية الناشئة عن ظلال الزخارف الهندسية على الخلفية ، حيث تظهر الظلال بعيدة نتيجة تقوس بعض الأجزاء وتبدو قريبة في الوحدات الغير مقوسة ، كما نلاحظ في زخارف المستطيل المقوس في الوسط ترى الوحدات الهندسية الداخلية مفرغة والخارجية مفرغة والزخارف الخارجية ترمي ظلالها على الزخارف الداخلية والزخارف الداخلية ترمي ظلالها على الخلفية ، فتشابكت الظلال والزخارف مما أعطى تنوعاً في التصميمات الزخرفية ، والأسطح المقوسة والمنحنية قد أضافت بعداً جمالياً فريداً للتصميم ، من حيث الجمع بين صرامة الخطوط الهندسية للوحدات الزخرفية وليونة الأسطح المنفذة عليها ، وكذلك التباينات السطحية التي أحدثت تدرجات لونية متنوعة دون استخدام درجات لونية في الواقع .



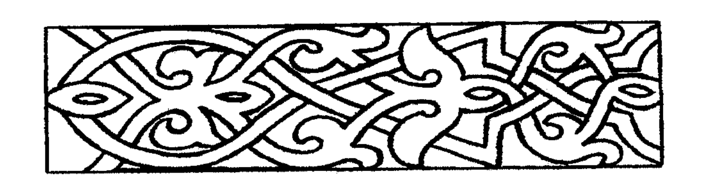
جزء تفصيلي للتصميم رقم (٩)

يتضح في الجزء التفصيلي ما سبق شرحه بشكل واضح .



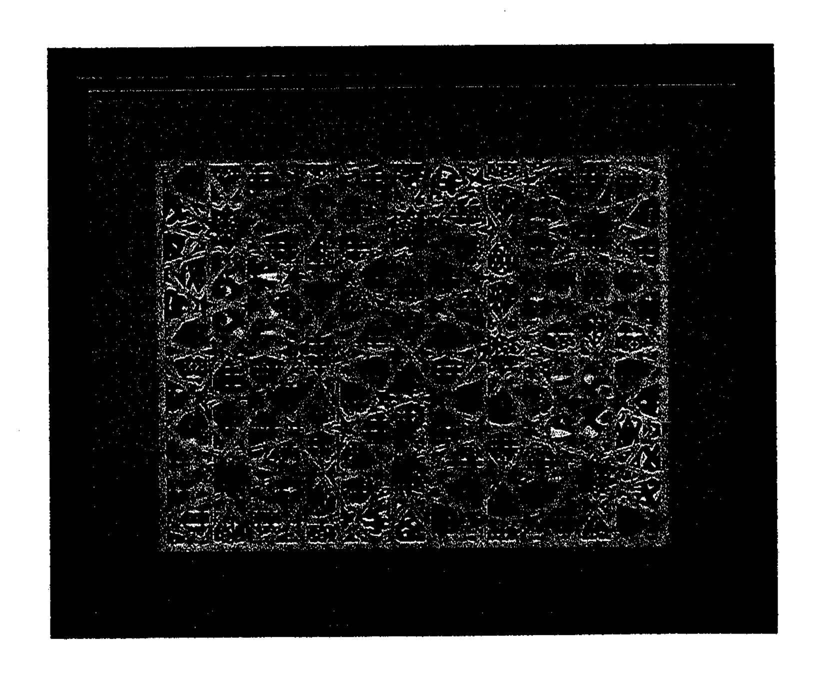
- وحدة رقم (٦) :

أخذت هذه الوحدة من ضلفة باب خشبي ، في العصر المملوكي ، لوحة رقم (٣٢) .



- وحدة رقم (١٠) :

أخذت هذه الوحدة من زخرفة التوريق الفاطمية ، لوحة رقم (١٦) .



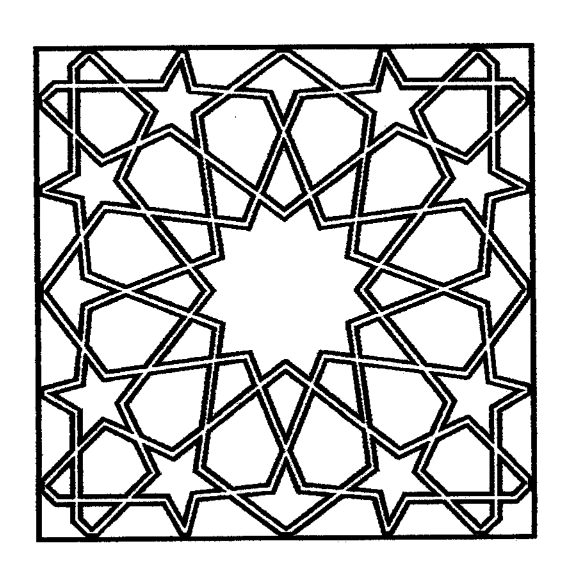
التصميم رقم (١٠)

تم المزاوجة بين الوحدتين رقم (٦ و ١٠) في هذا التصميم ، فالوحدة رقم (٦) وظفت كواجهة للتصميم والوحدة رقم (١٠) أستخدمت كخلفية للتصميم .

وقد صيغت الوحدة الزخرفية الهندسية على ورق المقوى سمك ١ ملي على المحاور الأفقية والراسية بالتناظر ، وفرغت الوحدات الهندسية وظهرت غائرة والخطوط بارزة .

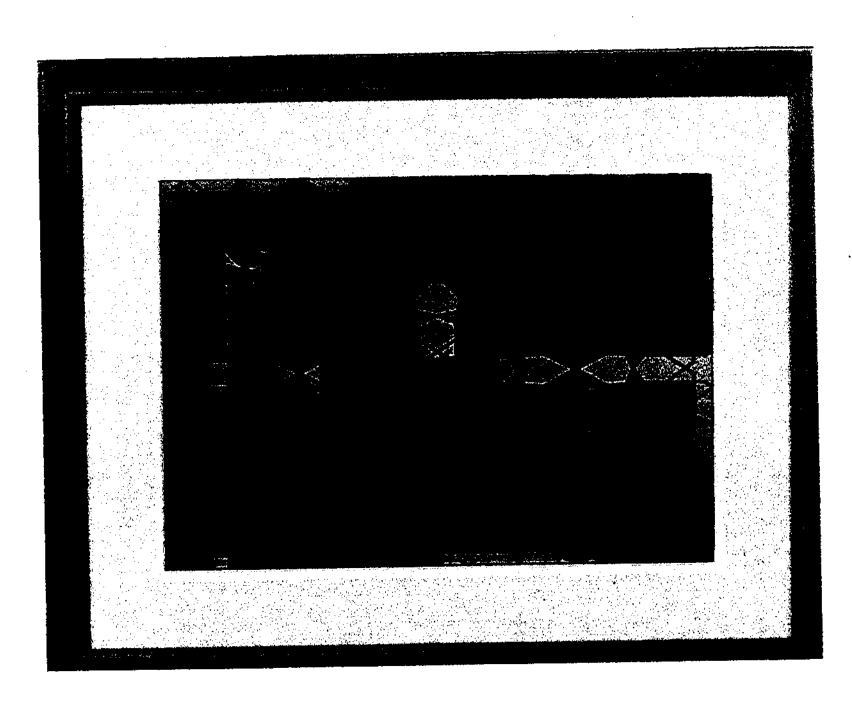
أما الخلفية فقد تم صياغة الشريط الزخرفي النباتي عن طريق الحاسب الآلي وبواسطة الماسح الضوئي نقل إلى برنامج الفوتو شوب واستخدام (أداة الدلو - والتدرج اللوني) في تعبية الأشرطة الزخرفية النباتية ، وتم تنسيق المساحات عن طريق (أداة تكبير وتصغير) وأستخدمت (أداة نقل) في عملية التراكيب .

فظهرت الوحدات الهندسية مفرغة على ورق المقوى خلفياتها ذات أشرطة نباتية متنوعة الأحجام والمساحات والتدرج اللوني، مما أضفى طابعاً جمالياً خاصة من خلال المزاوجة بين الزخارف الهندسية والنباتية وبوسائل متنوعة وحديثة .



- وحدة رقم (٧) :

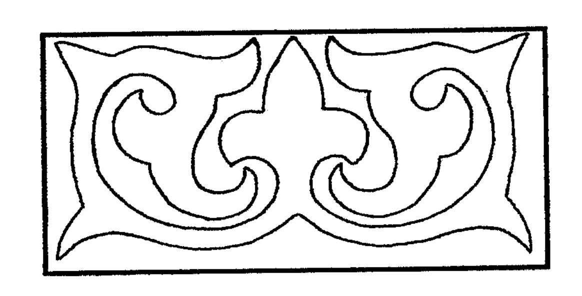
أخذت هذه الوحدة من حشوة خشبية من منبر خشبي ذات الزخارف الهندسية للأطباق النجمية ، في العصر المملوكي ، لوحة رقم (٣٣) .



التصميم رقم (١١)

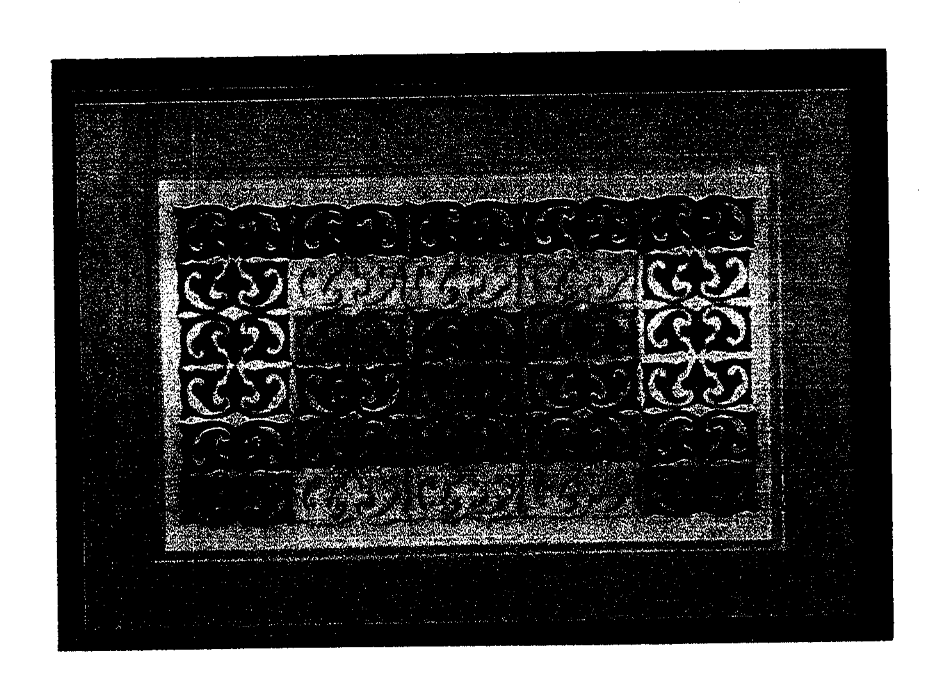
نقلت الوحـدة رقم (٧) إلـى الحاسب الآلـي بواسـطة (الماسـح الضوئـي) وأدرجت في برنامج الفوتو شوب ، وتكررت أربع مـرات بالتبـادل علـى المحـاور الأفقية والراسية ، وتم ملئ الوحدات الهندسية بالألوان باستخدام (أداة الدلو - البلتـه اللونية) وباستخدام الفلتر (كيرف) في عملية البروز ، واستخدام (أداة التظليل) في عملية التدرج والتعتيم ، وتم تكبير التصميم في مساحة ٥٠×٧٠سم وطباعتـه على ورق مقوى مصقول ، وبعد التأكد من جفاف الألوان تم تغطية سطح التصميم بمثبت لوني .

لقد أستخدم الباحث في هذا التصميم إمكانيات الكمبيوتر لإضفاء إحساسا بتباين مسطحات التصميم ، وقد اكتسبت الأسطح إحساسا بوجودها في فراغات ، كما أكد التدرج اللوني إحساسا باسقاطات الضوء وبمناطق الإعتام ، وقد قام الكمبيوتر بما يشبه التحطيم وإعادة البناء للوحدة الزخرفية رغم ثبات هيكلها الخطي .



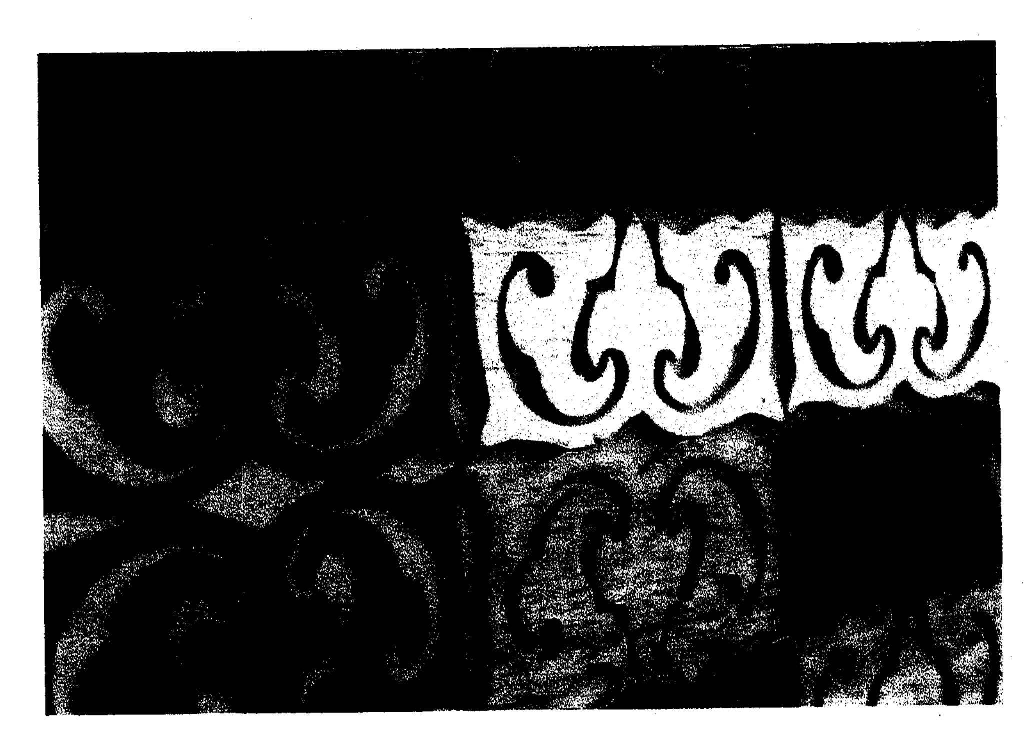
- وحدة رقم (٨) :

أخذت هذه الوحدة من زخرفة مئذنة مسجد الحاكم بمصر ، في العصر الفاطمي لوحة رقم (١٢) .



التصميم رقم (١٢)

تكررت صياغة الوحدة رقم (٨) على المحاور الأفقية والراسية في مساحة ٤٢ × ٧٤ سم ، وأستخدم في هذا التصميم خامات متعددة مثل (ورق المقوى سمك ١ ملي ، ورق مقوي ذات الخطوط الأفقية ، والخشب الخفيف ، والقطيفة) وفرغت الوحدات الزخرفية النباتية لكل خامة على حدا ، وتم تراكيبها في تكوين زخرفي ، ورفع مستويات بسيطة لبعض الخامات ، وتباين في مستويات أسطح الخامات .



جزء تفصيلي للتصميم رقم (١٢)

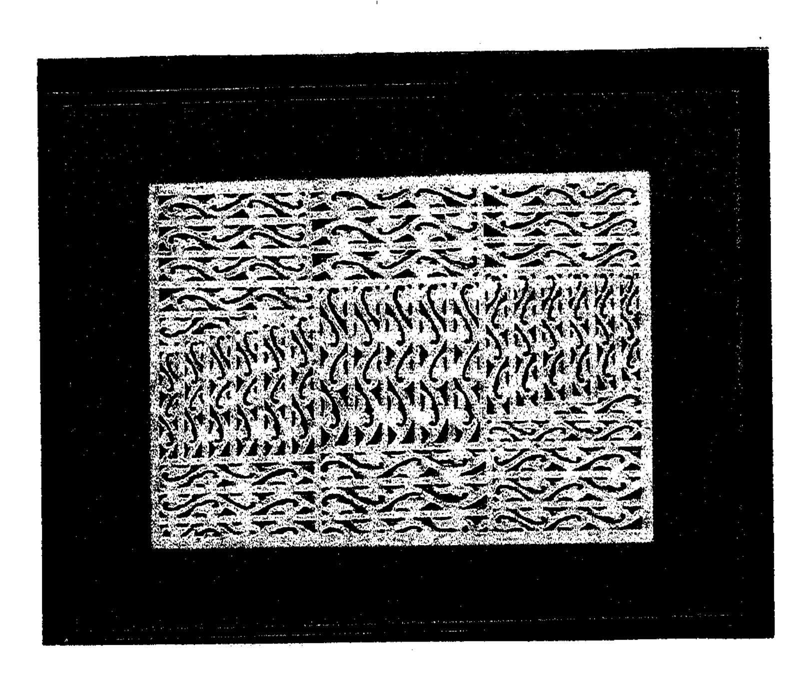
يتضح من خلال الجزء التفصيلي للتصميم عملية تفريغ الوحدة الزخرفية وعملية القص واللصق وسماكة خامة الخشب والورق المقوى ورفع مستويات بسيطة لخامة الورق المقوى وظلالها على الأرضية .

وقد تميز هذا التصميم بالجمع بين أكثر من خامة لتنفيذ وحدة واحدة ، بالإضافة إلى تعدد مستويات ارتفاعها عن سطح العمل الفني .



- <u>وحدة رقم (٩) :</u>

أخذت هذه الوحدة وهي عبارة عن شريط زخرفي نباتي من زخرفة التوريق الفاطمية ، لوحة رقم (١٣) .



التصميم رقم (١٣)

في هذا التصميم تم صياغة الوحدة رقم (٩) وهي عبارة عن شريط زخرفي نباتي بطريقة التكبير والتصغير على ورق المقوى ، ويحيط بكل شريط إطار مصمت وهذه الأطر متصلة ببعضها البعض والأشرطة النباتية مستقلة ، وفرغت أرضية الأشرطة النباتية وظهرت بارزة والأرضية غائرة ، ووضعت خلفية لها عبارة عن ورق مقوى ذات تأثيرات لونية متعددة ، ورفع مستوى بسيط بين الزخارف النباتية والخلفية لتحقيق قيم الظل والنور ، ولا شك أن الكثافة العددية للزخارف النباتية وتلاحمها أضفى طابعاً خاصا ومميزاً لها ، بالإضافة إلي ثبات لونها وتنوع ألوان الأرضية .



التصميم رقم (١٤)

تم صياغة الوحدة رقم (٩) وهي عبارة عن شريط زخرفي نباتي بطريقة التكبير والتصغير والتناظر على ورق مقوى ، وقد أستخدم جهاز الحاسب الآلي ومن خلال الماسح الضوئي أدرجت إلى برنامج الفوتو شوب ، وعمل تدرج لوني للأشرطة الزخرفية النباتية باستخدام (أداة الدلو - والتدرج اللوني) وباستخدام الفلتر (أداة الدوامة) على أسطح الأوراق النباتية ، وباستخدام الفلتر (تأثير الزجاج) على أسطح الأرضية ، وتم تكبير التصميم في مساحة قدرها ٥٠×٧٠سم ، وطباعته على ورق مقوى مصقول ، وبعد التأكد من جفاف الألوان تم رش التصميم ككل بمادة (مثبت لوني) .

ثالثاً :- (جدول يوضح الخواص التركيبية والخصائص التشكيلية للخامات واستخداماتها في العصور الإسلامية)

الخامات / الخصائص	الجص	الطينات الخزفية	الخشب	الرخام	المعادن
الخصائص التشكيلية	الجص ـ لونه أبيض ، ينتج من حرق بعض الصخور كالرخام تحت درجة حرارة عالية جداً وفي غرف وافران خاصة مغلقة ، ثم يبرد ثم يستخرج ويسحق في شكل مسحوق ، وله درجات متفاوتة في النقاوة ، فالدرجة الأولى منه أعلى نقاءاً وأكثر قوى ومقاوم لعوامل الطبيعة ، يستخدم الجص بعد إذابته بالماء وعلد درجة لدونه معينة ، سهل التشكيل قبل جفافه ويصعب تشكيله بعد ذلك ، يقبل الجص التلوين بمختلف الألوان ، وتبرز أهميته في عمل القوالب إذ أن خاصيته الامتصاص التي يتميز بها يجعله المادة الأولى في عملية القوالب والنسخ ، قبل اكتشاف البولي استر ، ويتم تشكيل الجص بأي آله حادة ، ويمكن تشكيلة باليد في مرحلة اللدونه أي قبل جفافه .	الطينة هي العامود الفقري لفنون الخزف وهي مادة مرنة ومطاوعة سهلة التشكيل إذا خلطت بالماء ، وعندما تجف تكون من الصلابة بحيث يمكن حملها ، والحريق يجعل الشكل المرن في صورة صلبة قوية الاحتمال ، ويحتاج الخزاف إلى معرفة عامة بأنواع الطينات التي تناسب فنون الخزف ، حتى يمكنه أن يختارها ويخلطها بوعي ليحصل على المخلوطات الأكثر أفضلية ، ومعرفة التجفيف والحرق في الأفران ودرجات الحرارة لغرض عمله . وتتشكل الأعمال الفنية والأواني والبلاطات والفسيفساء الخزفية ، بعدة طرق ومن أهمها : التشكيل باليد بالحبال ، وبالضغط وبالصب في القالب ، وبالتشكيل على الدولاب ، وبالكبس وبالشرائح ، وبالتخريم ، والتحزيز ، ويمكن طلاءها بالطلاءات الزجاجية للخزف ، والزخرفة فوق الطلاء وتحت الطلاء .	تعتبر الأخشاب من أكثر المواد أهمية بسبب خواصها الفنية وسهولة تشكيلة وتشغيله ، ومن خصائصه التشكيلية بأن الأخشاب قابلة للنحت والحفر والخرط وأعمال التركيب مثل إنتاج الأثاث وغيرها من أعمال النجارة وأعمال التطعيم بالقشرة الخشبية وخامات مختلفة مثل : (الصدف والعاج والنحاس) وتختلف الأخشاب في استخدامها وقابليتها للتشكيل فمنها ما هو مندمج أو متفتح الألياف ، ومنها ما هو كثير العقد أو متشقق أو قابل للالتواء أو مقاوم للرطوبة ، كما أن منها ما يتميز بمرونة وقابليته للتشكيل ، ومن أهم الخصائص المميزة لأنواع الأخشاب المختلفة مايلي :- ١ـ خشب الجوز ـ يتميز بجمال أليافه وصلابته المرنة ويصلح في الحفر الدقيق لاندماج أليافه وتراكمها وعدم قابليته للتشقق ، ٢ ـ خشب البلوط ـ لونه فاتح ، سمارته جميلة يتميز بالقوة مع المرونة وتراكم أليافه يتحمل التقلبات الجوية قابل للتنعيم والصقل ، ٣ ـ خشب القرو ـ يحتاج إلى مهارات عالية لصلابة اليافة وصعوبة تشكيلة ، ٤ ـ خشب الماهوجني ـ لونه مقارب للحمرة واليافة مستقيمة جميلة وهو من احسن الأخشاب الصلبة التي لا تتمدد ولا تنكمش ، ٥ ـ خشب الأبلوس ـ هو من أصلب الأخشاب ، لونه أسود ويتعامل بكثرة في أشغال التطعيم وحوافي المساطر ، ٦ ـ خشب الزان ـ ويجمع بين الصلابة والليونة وهو من أكثر الأخشاب استخداما في الحفر والأثاث لانه سهل التشغيل صالح للتشكيل مندمج الألياف ولونه بني فاتح .	حظي الرخام بالاهتمام منذ القدم ، لجماله وقوته وصلابته ومقاومته للنار والتآكل وعوامل التعرية ولألوانه المتباينة ، والرخام قابل للتشكيل والتعشيق والحفر والقص والتركيب بمادة الجص وغير ذلك .	مادة صلبة وقوية ولكنها مطاوعة للتشكيل عندما تسخن بالحرارة ، ويمكن صهر المعدن في درجات حرارة عالية جدا ، وصبها في قوالب معينة للصياغة ، وطرق الزخرفة على المعادن منها : الترصيع ـ أو الحز أو التحديد ، والطرق الخلفي (الربوسية) ، والتطعيم ، والتثقيب أو التخريم ، والتحبيب ، والتشبيك ، والتذهيب ، والمينا ، و التكفيت .

خصائص السطح	سطح الجص أقرب للخشونه من النعومة ، ويمكن أن يصبح ناعماً إذا تم صنفرته ، ولونه أبيض مطفي ، وتختلف ملامس السطوح في الأعمال الفنية الجصية حسب التأثيرات التي يضيفها الفنان على سطح الجص سواء كانت تلك الأعمال مجسمة أو مفرغة أو غائر وبارز ، ومعظم سطوح تلك الأعمال بيضاء ، لتعطي الخامة مكانتها ، وإذا لونت غيرت من شكل الخامة فالمشاهد يتحسسها ويتلمسها لي يتأكد من صفة الخامة وتتنوع ملامس السطوح الجصية وتحقق قيمتها الجمالية نتيجة التنوع في تنفيذ الزخارف بين دقيقة بالغة الدقة ومتسعة عريضة نوعاً ما .	غالبا أسطح الخزف ناعمة وملساء بسبب الطلات الزجاجية والألوان .وقد تختلف ملامس الأسطح في الأواني الخزفية حسب استعمالها ، فمنها من الخشونة ومنها من النعومة ومنها ما بين ذلك .	غالبا الملامس السطحية للأخشاب خشنة وتختلف درجة الخشونة من خشب لأخر ، ولها تجازيع وعروق ونتوءات مختلفة ، ويمكن لتلك الأسطح صنفرتها وتنعيمها وصقلها ، تعطي إحساسا بالنعومة ، وحسب الخصائص المعروضة سلفا فان بعض أنواع الأخشاب وظفها الفنان في العصور الإسلامية بأساليب مختلفة تتلاءم ووظائفها ، والتنوع في بعض الأعمال الخشبية للزخارف الهندسية والنباتية والكتابات الكوفية و النسخية والرسوم ، والتفاوت بين الغائر والبارز فوق مستوى السطح العام ، والتنوع في دقة الزخارف واتساعها ، أدى إلى تحقيق قيم جمالية ملمسية بالغة الجمال .	الرخام يوجد في الطبيعة بأسطح تتميز بالصلابة والخشونة الشديدة ، ولكن أمكن بعد تقطيعه الحصول على أسطح ملساء مصقولة بشكل رائع يبين تفاصيل السطح ويزيد من بريقه .	سطح المعدن ناعم أملس ولكن تختلف الملامس السطحية في المشغولات المعدنية وذلك يرجع إلى أساليب التشكيل التي يتبعها الفنان على أسطح المعدن والتي يمكن أن تحوله إلى أسطح ذات تأثيرات متنوعة ، ولكنه قابل للتغيير من خلال الزخرفة والكتابات الكوفية و النسخية والرسوم والأشكال وجامات ، والى الأساليب المتبعة في عملية التشكيل ، وتلك الزخارف والأساليب تختلف في قيمها الملمسية وتعطي تنوعاً في هذه القيم .
التأثر بالضوء	وللضوء تأثير على سطح الأعمال الجصية فكلما كانت الإضاءة قوية ومناسبة للعمل زاد نصوعاً وبياضاً ، وكلما بعد الضوء قل ذلك وأصبح لون الجص يميل إلى الرمادي وفي الأعمال الغائرة والبارزة ، والمجسمة والمفرغة ، فالضوء يعطي تأثيراً جمالياً بإسقاط ظلال تلك الأعمال على الأرضية وخاصتاً في الأعمال المفرغة زخرفياً لبعض النوافذ المعشقة بالزجاج الملون .	أسطح الأواني والأعمال الخزفية تتأثر بالضوء الساقط عليها بسبب ملامس الأسطح والطلاءات اللونية فمنها ما يعكس الضوء ومنها ما يمتص الضوء بدرجات متفاوتة ولها تأثيرات جمالية أخرى في الأعمال المجسمة والمفرغة وفي الغائر والبارز و إسقاط ظلالها على الأرضية وفي شبابيك القلل المزخرفة بزخارف نباتية وهندسية وأشكال ورسوم فنية وكتابية ، والتأثير الذي تعطية هذه الزخارف المخرمة كالتأثير الذي تعطيه الدنتلا (قماش مخرم) .	معظم الأسطح الخشبية لا تعكس الضوء إلا بدرجات بسيطة ومتفاوتة ، وذلك يعود لملامسها السطحية المائلة إلى الخشونة وألوانها القاتمة مثل اللون الأسود ، والاسمر ، والبني ، والبني الفاتح ، والمقارب للحمرة ،ويمكن للخشب السويدي الأصفر المائل إلى الأبيض يعكس قدراً من الضوء بخلاف تلك الألوان الخشبية ، وتتأثر بعض الأعمال الخشبية بضوء الشمس إذا سقطت عليها وخاصتاً في المناطق الحارة ، فتقبل الالتواء والاعوجاج ، والأعمال الخشبية المحفورة حفراً عميقاً ودرجت البروز كبيرة فيها تعطي تأثيرات جمالية إذ سقط الضوء عليها وتوزيع الظلال والأضواء يعطي للعمل تشكيلية فريدة ، كذلك الأعمال الخشبية المفرغة مثل المشربيات والرواشين تتأثر جمالياتها بالإضاءة وظلالها ، وعمليات الدهان بخامات (الورنيش) تعطي بريق لسطح الخشب .	منه الأبيض وهو يعكس الضوء ، والأسود يمتص الحرارة ، ومنه نوع من الرخام شفاف و الضوء يتخلل لمسافة قصيرة تحت سطحه قبل أن يعكس ، وعلاقة ألوانه تتفاوت في درجة انعكاس الضوء من لون لاخر ، ذلك يرجع إلى طول الموجه الضوئية وأصل اللون وقيمته ودرجته .	أسطح المشغولات المعدنية تتأثر بالضوء لأنها تحمل صفة الألوان المشعة فالرمادي الغالب عليه ألون الأبيض ويسمي الفضي نسبة إلى الفضة ، واللون الذهبي نسبة للذهب والأصفر المائل إلى الحمرة وهي من صفات النحاس ، كل هذه الألوان تعكس الضوء وبشدة ، ولها لمعان وبريق يعطيها الأهمية التي تجذب النظر أليها ، وفي الثريات المعدنية إسقاط لظلال زخارفها على الأرضية وفي بعض الاحيان على الجدران وتبين اشكالاً زخرفية لتلك الثريات مما يعطي إحساس بجمال المكان وروعة التنسيق ، وخفة وزن المعدن وتعطي التضاد بين الفراغ والزخرفة الأساسية ، والثقوب أدت خدمة وظيفية نفعية للمرور الضوء منها .
توظيف الخامة في العصور الإسلامية المختلفة .	استخدمت خامة الجص في تزين جدران المباني وبعض العناصر المعمارية كالمحاريب وتيجان الأعمدة والعقود بزخارف نباتية وهندسية وكتابية ورسوم وأشكال في اغلبها مجردة وبعيدة عن الطبيعة ، بل وعملت محاريب جصية في العصر الفاطمي غطيت بالزخارف النباتية ذات أشكال هندسية ، وتتميز الزخارف المحفورة قليلة البروز ، كما ظهرت بعض العناصر المعمارية الزخرفية كالمقرنصات بمادة الجص ، كما أستخدمت هذه المادة في عمل النوافذ المفرغة ذات أشكال هندسية بديعة .	أقبل الفنانون المسلمون والعرب على فن الخزف إقبالاً عظيماً ، وأنتجوا خزفاً على مستوى عال في قيمته الفنية ، يصلح من حيث الفخامة والجمال ، باستعمالهم للبريق المعدني الذي يعتبر صفة خاصة انفرد بها الخزف الإسلامي ، فقد أستخدم الخزف في البلاطات الخزفية على أشكال مختلفة لكسوة الجدران ، وبعض المحاريب والفناجين والأقداح والكئوس والصحون والسلاطين والأكواب والقوارير والأباريق والازيار والقلل والدوارق والمسارج وزخرفت تلك المنتجات بزخارف نباتية وهندسية وكتابية ورسوم وأشكال فنية .	أستخدمت الأخشاب في صناعة الأبواب والشبابيك والأسقف والسلالم والدرج والرواشين والمشربيات والمحاريب والمنابر والتحف الخشبية والكراسي وكراسي المصحف الشريف والأثاث المنزلي والتوابيت واشتهرت صناعة الشبكيات من الخشب المخروط في عصر المماليك ، ودرج الفنان المسلم في زخرفة معظم الأعمال والتحف الخشبية بزخارف هندسية ونباتية وكتابية ورسوم وأشكال تعبر عن الحياة الاجتماعية ، وبأساليب وتقنيات مختلفة ، إلى جانب عمليات الحفر على الأسطح وتنوع الزخارف وصياغتها داخل حشوات هندسية .	أستخدم في العديد من الأبنية والآثار الإسلامية ، وفي المحاريب والمنابر والأرضيات والجدران والأعمدة والنوافير وأحواض الماء وفن النحت ، وفن الزخرفة .	استخدمت المعادن في صناعة الأواني والتحف المعدنية ،والأباريق البرونزية والتماثيل البرونزية الفاطمية التي كانت تستخدم كمباخر أو لمجرد الزينة وتزخرف بزخارف نباتية وهندسية تجعل منها وحدة زخرفية بحتة ، وصناعة الشمعدانات النحاسية زينت بزخارف نباتية وكتابات بالخط الكوفي ، وفي عهد المماليك زادت صناعة التحف المعدنية كالأبواب المصفحة والمطعمة بالنحاس والشمعدانات والكراسي والأواني وصناديق المصاحف والمحابر والمقلمات والأسلحة والثريات والحلي ، وغير ذلك من الأدوات المستخدمة في الحياة اليومية وأساس الزخرفة الأطباق النجمية وخاصة على الأبواب ، وتقدمت صناعة التكفيت بالفضة والذهب والأسلاك المعدنية .

ـ أستند الباحث على مجموعة من المراجع لعمل الجدول وهي كالاتي :

١ـ الموسوعة العربية العالمية ، (١٩٩٦م) ، الناشر مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ، المملكة العربية السعودية ، الريـــــاض .

٢ـ متولي ، د/ ثروت ، (١٩٩٩م) ، محاضرات مادة أشغال الخشب ، المملكة العربية السعودية ، جامعة أم القرى ، كلية التربية ، قسم التربية الفنية .

٣ـ أحمد ، خالد حسن عثمان سيد ، (١٩٩٧م) ، النحث في التصميم الداخلي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، السودان ، جامعة الخرطوم .

الفصل السادس

النتائج والتوصيات

أولاً : النتائــــج .

ثانيـاً : التوصيــات .

ـ المراجع .

ـ الملاحق .

توصلت الدراسة الحالية إلى العديد من النتائج والتوصيات ومن أهمها:

أولاً : النتائج :

١ - أن إدراك الأسس البنائية والصيغ الوظيفية والجمالية والمعالجات التشكيلية المتنوعة التي أعتمد عليها الفنان المسلم ، ليتلاءم كل من التصميم والخامة أتاحت التوصل إلى صياغات معاصرة للعناصر الزخرفية الإسلامية بخامات متنوعة ومتعددة .

٢ - أن تطويع العناصر الزخرفية الإسلامية لتتلائم والمساحات المصاغة بداخلها واستخدام خامات ذات إمكانات تشكيلية متنوعة يصقل الخبرات العملية ويكسب خبرة الموائمة بين الشكل الجمالي والوظيفة .

٣- التراث الإسلامي مازال يعد مصدراً هاماً ومنبعاً لرؤية الفنان المعاصر وثريا بصياغته الزخرفية والفنية .

٤- أن برامج التصميم الجرافيكي في الحاسب الآلي تساعد على إيجاد حلول متشعبة ومبتكرة للعناصر الزخرفية الإسلامية ، تتميز بالتنوع والثراء الفني ويمكن استثمارها لاثراء مجال التصميم .

٥- أن هناك مداخل تجريبية متعددة لاثراء مجال الفنون من خلال دراسة الصياغات الوظيفية والجمالية للفنون الإسلامية .

ثانياً : التوصيات :

١- يوصي الباحث بضرورة التواصل بين تراث الحضارة الإسلامية والتربية الفنية لمزيد من الكشف عن الصياغات الفنية للزخرفة الإسلامية بصفة خاصة وعن باقي القيم الفنية في الفن الإسلامي بصفة عامة ، والاستفادة من تلك الصياغات بما يتواكب مع عصرنا الحاضر ، للإبقاء على قيمه وطابع التراث الإسلامي .

٢- يوصي الباحث بإثراء مجال التجريب في الفن والتربية الفنية ، لما له من نتائج إيجابية ، وخاصة في مجال التربية الفنية .

٣- دعم البحوث في التربية الفنية بالخبرات التقنية من خلال تعاملها مع الخامات الحديثة ، والتي تثري الأعمال الفنية وتضفي أبعاد جمالية جديدة على العمل الفني .

٤- يوصي الباحث بضرورة إيجاد معمل للحاسب الآلي مخصصاً لطلاب قسم التربية الفنية ، تحت إشراف كادر أكاديمي متخصص في مجال البرامج الجرافيكية .

المراجع العربية

١ ـ إبراهيم ، فاروق وجدي ، وآخرون، ١٩٩٢م، تاريخ الزخرفة للصناعات الزخرفية والنسيجية ، القاهرة ، مطابع الشروق .

٢ـ إبراهيم ، جمال عبدالرحيم ، ٢٠٠٠م ، الفنون الزخرفية الإسلامية فـــي العصرين الأيوبي والمملوكي ، القاهرة : كلية الآثار ، جامعة القاهرة .

٣ـ أحمد ، خالد حسن عثمان سيد ، ١٩٩٧م ، النحت في التصميم الداخلـــي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، السودان جامعة الخرطوم .

٤ ـ الألفي ، أبو صالح ، بدون تاريخ ، الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسة الطبعة الثالثة ، القاهرة : دار المعارف .

٥ ـ الألفي ، أبو صالح ، ١٩٧٧م ، الموجز في تاريخ الفن العام ، القاهـــرة الناشر دار نهضة مصر .

٦ـ إيفا ويلسون ، ١٩٩٨م ، الزخارف الإسلامية ، ترجمة : محمد عامـــــر المهندس ، الطبعة الأولى ، القاهرة : دار الكتاب العربي .

٧ـ إيمـــان محمـــد توفيـــق السكري ، ١٩٩٥م ، الكمبيوتـــر كـأداة للارتقـــاء بالناحيـــة الابتكاريـــة فـي فـن الجرافيك ، رسالة دكتوراه غير منشـــورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٨ ـ البسيوني، محمود ،١٩٩٣م، إبداع الفن وتذوقه ، القاهرة، دار المعارف .

٩ ـ الباشا ، حسن،١٩٧٩، مدخل إلى الآثار الإسلامية ، القاهرة ،دار النهضة العربية .

١٠ ـ الشامي، صالح أحمد، ١٩٩٠م ، الفن الإسلامي التزام وابتداع ، الطبعة الأولى ، دمشق : دار القلم .

١١ ـ الشال، محمود النبوي ، محمد حلمي شاكر، زينب محمد علي ، بـــدون تاريخ ، التذوق وتاريخ الفن ، القاهرة : دار العالم العربي للطباعة .

١٢ ـ الصائغ ، سمير ، ١٩٨٨م ، الفن الإسلامي ، الطبعة الأولى ، بيــروت : دار المعرفة .

١٣ ـ إسماعيل ، إسماعيل شوقي ، ٢٠٠٠م ، التصميم وعناصره وأسسه فـي الفن التشكيلي ، القاهرة : مطبعة العمرانية للأوفست .

١٤ ـ الحلواني ، أحمد السيد محمود ، ١٩٩٩م، الجوانب الوظيفية والجماليـة في العمارة الداخلية للمساجد (دور التربية الفنية في خدمة المجتمـــع العربي) المؤتمـر العلمـي السابـع لكليـة التربيـة الفنيـة ، الجزء الأول جامعة حلوان ، القاهرة .

١٥ـ الحجيلي ، عبدالعزيز على فهد ، ١٩٩٣م، البنـاء التركيبـي لنمـاذج مـن الوحدات الهندسية الإسلامية والإفادة منها في ابتكار تصميمات زخرفيـة رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة أم القرى ، مكة المكرمة .

١٦ ـ المعرض القومي للفنون التشكيلية،٢٠٠١م ، وزارة الثقافة ـ قطاع الفنون التشكيلية ، القاهرة قصر الفنون .

١٧ ـ الموسوعة العربية العالمية ، ١٩٩٦م ، الناشر مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ، المملكة العربية السعودية ، الرياض .

١٨ـ بهنسي ، عفيف ، ١٩٩٧م ، النقد الفني وقراءة الصورة ، الطبعة الأولـى القاهرة : دار الكتاب العربي .

١٩ ـ بهنسي ، عفيف ، ١٩٩٨م ، الفن الإسلامي ، الطبعة الثانية ، دمشـــق : دار طلاس .

٢٠ ـ بهنسي ، عفيف ، بدون تاريخ ، جماليـة الفـن العربـي ، سلسلة عالـــم المعرفة ـ ١٤ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت .

٢١ ـ بكار ، أندرية ، ١٩٧٤م ، المغرب والحرف التقليديـة الإسلامية فـــي العمارة ، المجلد الأول ، المغرب : أتولييه .

٢٢ ـ بشاي ، سامي رزق ، وآخـرون ، بـدون تاريـخ ، تاريـخ الزخرفـــة ، القاهرة : مطابع الشروق .

٢٣ـ ثريا محمود ، ١٩٧٨م ، تصنيف العناصر الحيوانية في مصر منذ الفتح الإسلامي وحتى نهاية العصر الفاطمي وأثر ذلك في التربية الفنية ، رسالة دكتوراه ، مصر : جامعة حلوان ، كلية التربية الفنية .

٢٤ـ جي ، عبدالفتاح رواس قلعة ، ١٩٩١م ، مدخل إلى علم الجمال الإسلامي ، الطبعة الأولى ، بيروت : دار قتيبة .

٢٥ـ حسن ، زكي محمد ، بدون تاريخ ، فنون الإسلام ، الكويت: دار الكتاب الحديث .

٢٦ـ حسن ، زكي محمد ، ١٩٨١م ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، المجلد رقم (١) ، بيروت : دار الرائد العربي .

٢٧ـ حسين ، كمال يوسف ، ١٩٨٦م ، الفنون الإسلامية تتألق في دبي ، مجلة الفيصل ، العدد ١١٤ ، مقالة ، المملكة العربية السعودية .

٢٨ـ حميد ، عبدالعزيز ، وآخرون ، ١٩٨٢م ، الفنون الزخرفية الإسلامية بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد .

٢٩ـ داخل ، لؤي ، ١٩٩٣م ، فن الزخرفة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، الجزء الأول ، سوريا .

٣٠ـ دوغتي ، ديك ، ٢٠٠٠م ، طرابلس الأثر المملوكي في لبنان ، ترجمة غسان الخنيزي ، مجلة القافلة ، المجلد ٤٩، المملكة العربية السعودية : أرامكو السعودية .

٣١ـ ديماند ، م ، س ، ١٩٨٢م ، الفنون الإسلامية ، ترجمة : احمد محمد عيسى ، الطبعة الثالثة ، القاهرة : دار المعارف .

٣٢ـ ريد ، هربرت ، بدون تاريخ ، الفن والصناعة أسس التصميم الصناعي ترجمة : فتح الباب عبدالحميد ، و محمد يوسف ، القاهرة : عالم الكتب.

٣٣ـ رياض ، عبدالفتاح ، ١٩٧٤م ، التكوين في الفنون التشكيلية ، القاهرة : دار النهضة العربية .

٣٤ ـ زينهم ، محمد ٢٠٠١م ، التواصل الحضاري للفن الإسلامي ، الطبعة الأولى ، القاهرة : مطابع الأهرام .

٣٥ ـ سالم ، محمد عزيز نظمي ، ١٩٨٤م ، القيم الجمالية ، القاهرة : دار المعارف .

٣٦ ـ سعاد ماهر محمد ، ١٩٨٥م ، العمارة الإسلامية على مر العصور ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ، المملكة العربية السعودية ـ جدة : دار البيان العربي .

٣٧ ـ سعاد ماهر محمد ، ١٩٨٦م ، الفنون الإسلامية ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٣٨ـ شافعي ، فريد ، ١٤٠٠هـ ، العمارة في مصر الإسلامية عصر الولاة المجلد الأول ، مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٣٩ ـ طالو ، محي الدين ، ١٩٩٥م ، قواعد الزخرفة ، الطبعة الثانية ، سوريا : دار دمشق .

٤٠ ـ عامر ، محمد ، ١٩٨٨م ، برنامج تجريبي لممارسة التصوير ـ يجمع بين عناصر فنية وعناصر من الطبيعة وبين قضايا التشكيل المعاصر رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان مصر .

٤١ ـ عفيف ، فوزي سالم (١)، ١٩٩٧م ، نشأة الزخرفة وقيمتها ومجالاتها، الطبعة الأولى ، القاهر : دار الكتاب العربي .

٤٢ ـ عفيف ، فوزي سالم (٢)، ١٩٩٧م ، أنواع الزخرفة الإسلامية ، الجزء رقم (٣) ، الطبعة الأولى ، القاهرة : دار الكتاب العربي .

٤٣ ـ عكاشة ، ثروت ، ١٩٨١م ، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، القاهرة : دار المعارف .

٤٤ ـ عطية ، محسن محمد ، ١٩٩٩م ، موضوعات في الفنون الإسلامية الطبعة الثالثة ، القاهرة : عالم الكتب المصرية .

٤٥ ـ علي ، أحمد رفقي، ١٩٩٥م، التذوق والنقد الفني ، المملكة العربية السعودية ، الرياض ، المفردات للنشر والتوزيع والدراسات .

٤٦ ـ عبدالكريم ، أحمد ، ١٩٩٠م ، تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، مصر.

٤٧ـ عزيز ، سالم محمد ، ١٩٨٦م ، علم الجمال ، دار الفكر الجامعي .

٤٨ ـ الغامدي ، أحمد ، ١٩٩٧م ، التربية الفنية ـ مفهومها ـ أهدافها ـ مناهجها وطرق تدريسها ، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية ، الرياض ، المملكة العربية السعودية .

٤٩ ـ فتيني ، عبدالله عبده محمد ، ١٩٩٣م ، جمالية الخط العربي الكوفي الطبعة الأولى ، المملكة العربية السعودية ـ مكة المكرمة: مطابع الصفا.

٥٠ـ فكري ، أحمد ، ١٩٦٥م ، مساجد القاهرة ومدارسها ، الجزء الأول ، القاهرة : دار المعارف .

٥١ ـ قطب ، محمد ، ١٩٨٠م ، منهج الفن الإسلامي ، الطبعة الرابعة ، القاهرة : دار الشروق .

٥٢ ـ ك ، كريزول ، ١٩٨٤م ، الآثار الإسلامية الأولى، ترجمة: عبدالهادي عبلة ، الطبعة الأولى ، دمشق : دار قتيبة .

٥٣ ـ كونل ، أرنست ، ١٩٦٦م ، الفن الإسلامي ، ترجمة : أحمد موسى ، بيروت : دار صادر .

٥٤ ـ محمد ، حسيني علي ، ١٩٩٦م ، جماليات الزخرفة الإسلامية ، مجلة القافلة ، المجلد ٤٤ .

٥٥ ـ مليباري ، زهير محمد عبدالله ، ١٤١٤هـ ، أسس فن التوريق وعناصره في الزخرفة الإسلامية ، رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى ، كلية التربية ، مكة المكرمة .

٥٦ ـ مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، ١٩٨٩م، زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين ، المملكة العربية السعودية : الرياض .

٥٧ ـ مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، ١٤١١هـ ، الأسلحة الإسلامية السيوف والدروع ، معرض مقام في قاعة الفن الإسلامي ، المملكة العربية السعودية : الرياض .

٥٨ ـ نايف ، وجدان علي بن ، ١٩٨٨م ، سلسلة التعريف بالفن الإسلامي، الجمعية الملكية للفنون الجميلة ، الأردن : دار البشير .

٥٩ـ نعمت إسماعيل علام ، ١٩٨٩م ، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، الطبعة الخامسة ، القاهرة : دار المعارف .

٦٠ـ يوسف، عبدالرؤوف على ، ١٩٩٥م، الزخرفة الإسلامية وملامحها الجمالية ، مجلة الحرس الوطني ، العدد ١٦٠، المملكة العربية السعودية .

المراجع الأجنبية

٦١ - D . Wade : Pattern in Islamic art , studio vista, London, 1976.

٦٢ - EL – Saidf A. porman : Geometric Concepts in Islamic art . Ispn, L0ndon, 1976.

٦٣ - Keith Critchlow : Order in space, a desingn source book , The mes ahudson, London, 1976.

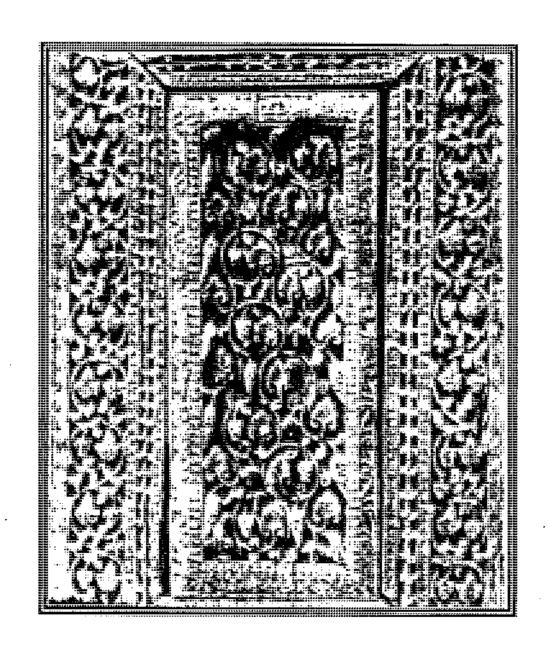
٦٤- M . C . Esgher (visionsof symmetry) : Doris . schattschneider, W. H Freeman and company, new york, 1990 .

الملاحق

ملحق (١)

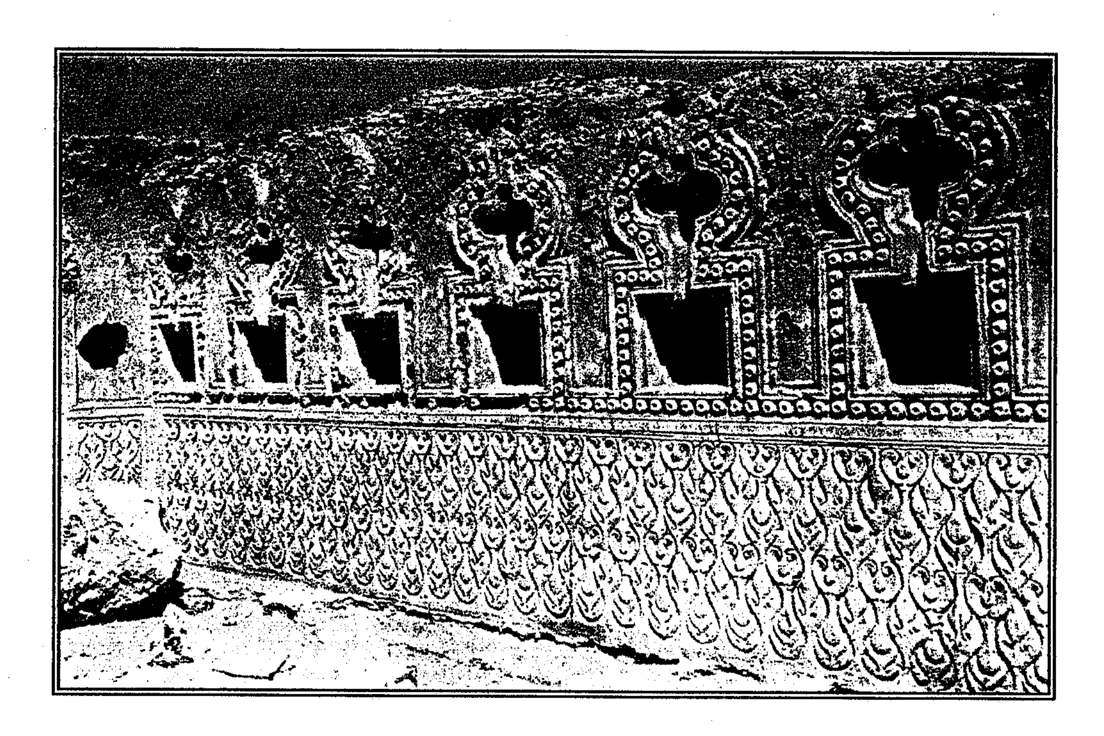
اللوحات التراثية

وتحتوي على مجموعة من الوحدات والأشرطة والحشوات الزخرفية التي تمثل الأنشطة المختلفة للفن الإسلامي كالخزف وأعمال الخشب و الرخام والنحاس والجص في العصور الإسلامية التي تم تخصيصها وهي تظهر براعة الفنان المسلم في صياغة تلك الخامات في تنويعات تتناسب ، وإبراز القيمة التشكيلية والجمالية للزخرفة الإسلامية .



لوحة رقم (١)

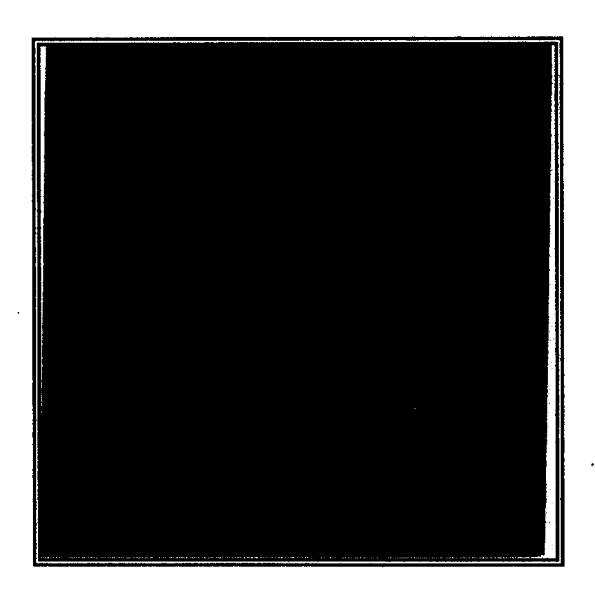
- حشوة من الخشب ذي الزخارف المنقوشة بالحفر البارز ، من العراق ، في العصر العباسي (حول سنة ٨٠٠ م) بمتحف المترو بوليتان ، عن م.س ديماند (١٩٨٢م) ص ١١٦.

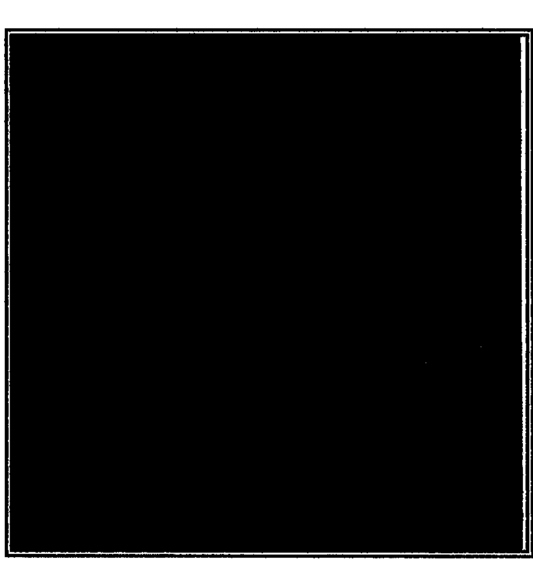


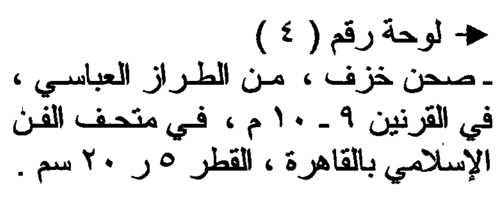
لوحة رقم (٢)

- حائط مزخرف من الجص بقصر بلكوارا في سامراء ، عن أرنست كونل (١٩٦٦م) صورة رقم ١٥ .

لوحة رقم (٣) ←
- صحن من الخزف ، في العصر العباسي ، في القرنين ٩-١٠م ، في متحف ظهران .

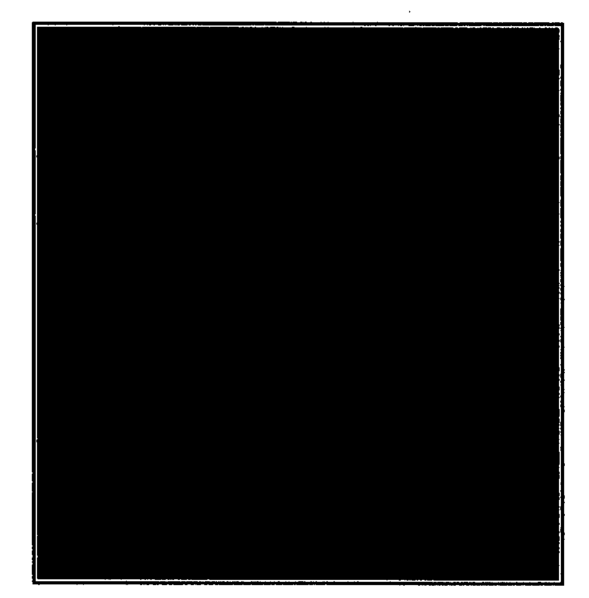




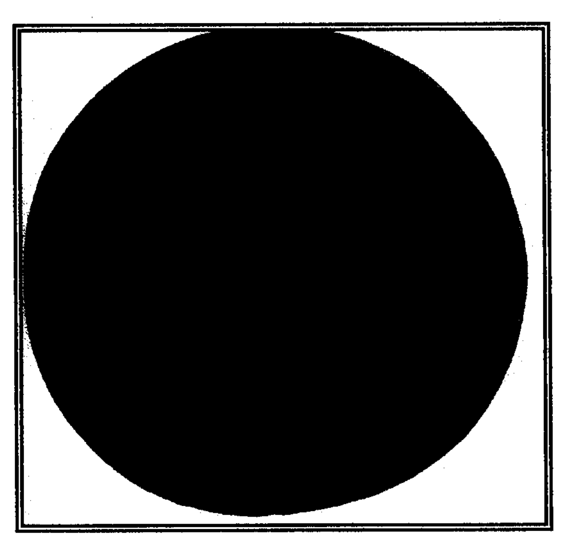


→ لوحة رقم (٤)
- صحن خزف ، من الطراز العباسي ، في القرنين ٩ ـ ١٠ م ، في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، القطر ٥ ر ٢٠ سم .

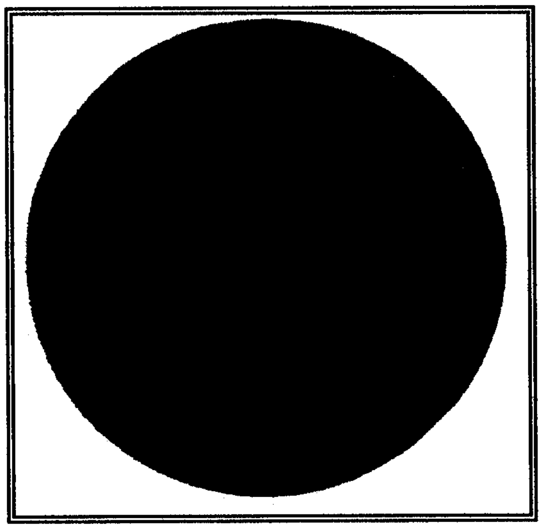
لوحة رقم (٥) ←
- قدر من الخزف ، من الطراز العباسي ، في القرن ٩ م ، الارتفاع ٢٥ سم ، في معهد الفن بشيكاغو .



- اللوحات رقم ٣، ٤، ٥، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ، ص ١ ـ٣ .



لوحة رقم (٦) ←
ـ صحن من الخزف ، من الطراز العباسي ، في القرن ٩م ، القطر ٢٧ سم ، في متحف الفن الإسلامي في القاهرة .

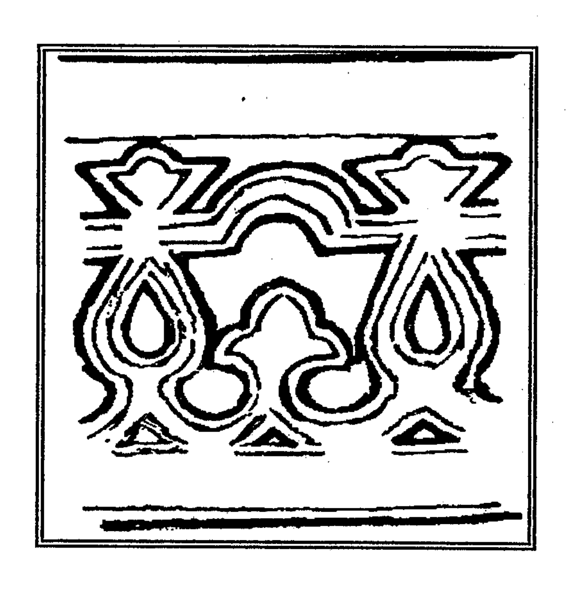


← لوحة رقم (٧)
ـ صحن من الخزف ذي زخارف سوداء مرسومة تحت الدهان ، من الطراز العباسي ، في القرن ٩ ـ ١٠ م ، في متحف المتروبوليتان بنيويورك .

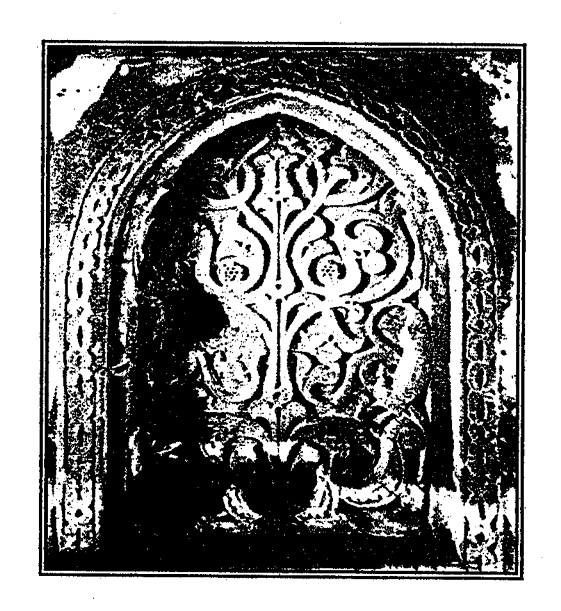


لوحة رقم (٨) ←
ـ واجهة مسجد الأقمر ، بالقاهرة ، في القرن ١١م ، العصر الفاطمي ، عن نعمت إسماعيل علام (١٩٨٩م) شكل ٦٩ .

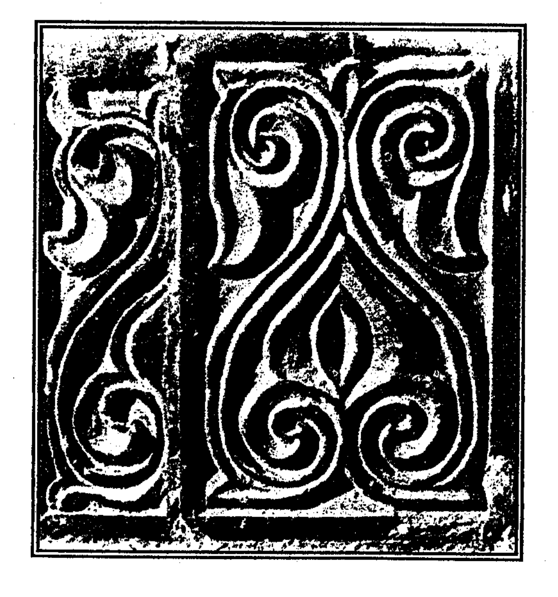
ـ اللوحات رقم ٦ ، ٧ ، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ، ص ٦ ـ ١٠ .



لوحة رقم (٩)←
- نقش على هيئة شرفات تمتد علـى إفريـز من المئذنــة الغربيــة لمسـجد الحـاكم ، فـي العصر الفاطمي .

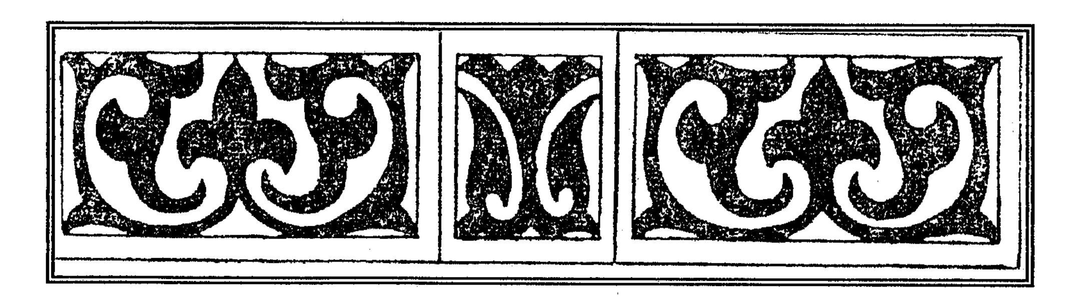


→ لوحة رقم (١٠)
- زخارف طاقـة مـن قبـة المحـراب ، فـي مســجد الحـــاكم بالقـــاهرة ، فـــي العصـــر الفاطمي .



لوحة رقم (١١) ←
- زخرفـة مـن المئذنـة الغربيـة فـي مســجد الحاكم بالقاهرة ، في العصر الفاطمي .

- اللوحـات رقـم ٩،١٠،١١، عـن أحمــد فكري (١٩٦٥م) لوحة ٦٨،٧٣أ.



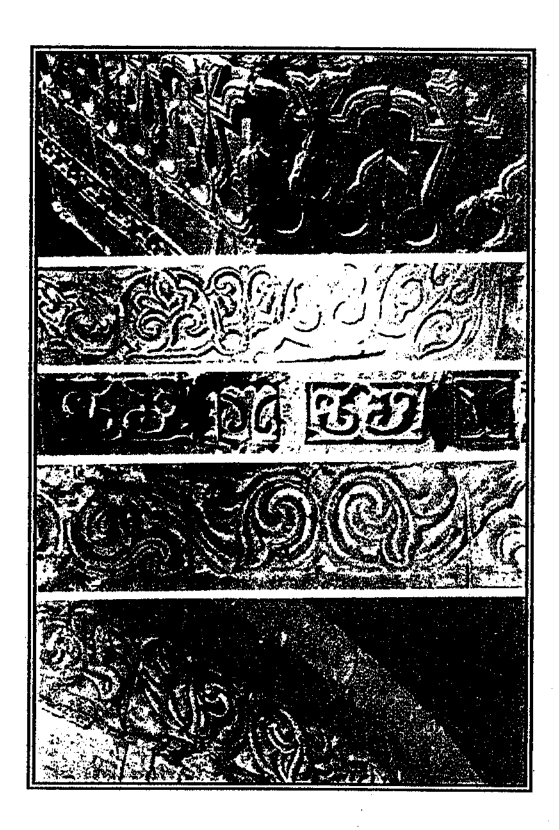
لوحة رقم (١٢)

ـ باقات متماثلة من التوريق ، زخرفة مئذنة مسجد الحاكم بالقاهرة ، في العصر الفاطمي .



لوحة رقم (١٣)

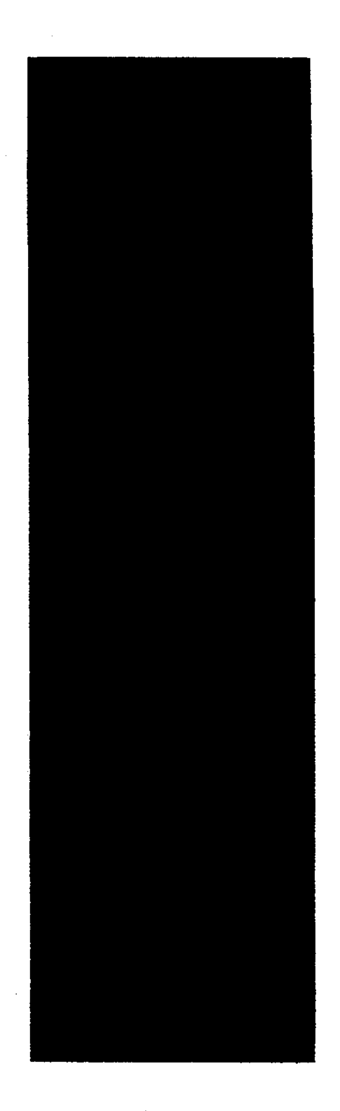
ـ شريط زخرفي نباتي من زخرفة التوريق الفاطمية .



لوحة رقم (١٤)←

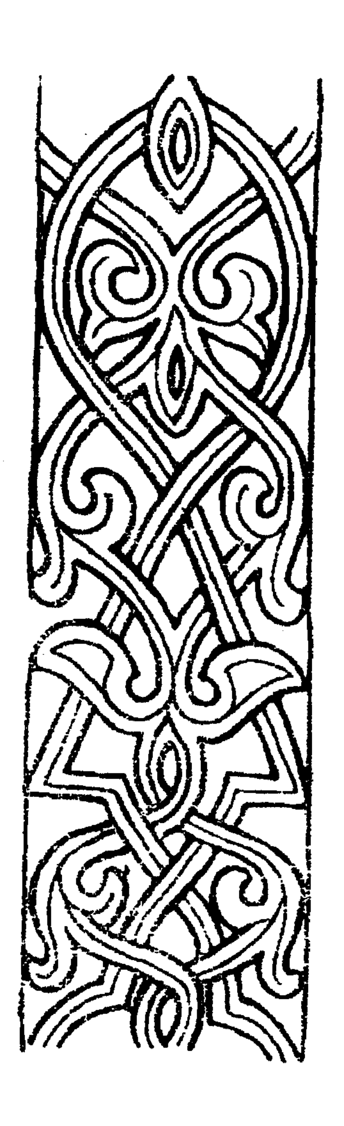
ـ زخارف من المئذنتين لمسجد الحاكم بالقاهرة ، في العصر الفاطمي .

ـ اللوحات رقم ١٢، ١٣، ١٤، عن أحمد فكري (١٩٦٥م) ص ١٨٠ ، لوحة ٧٢



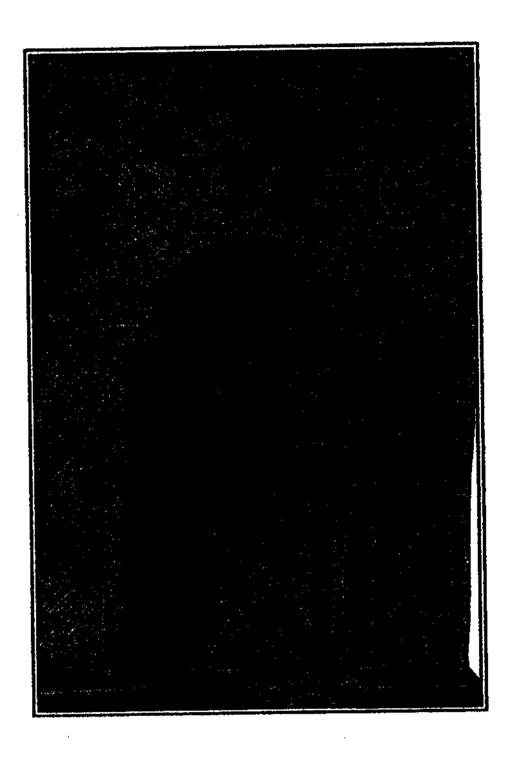
لوحة رقم (١٥)

- لوح من الرخام ذو الزخارف البارزة ، من العصر الفاطمي بمصر ، المساحة ٩ر١ × ٨ر٢م ، في القرن ١٢م ، في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ،عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ص ٢٦٣.



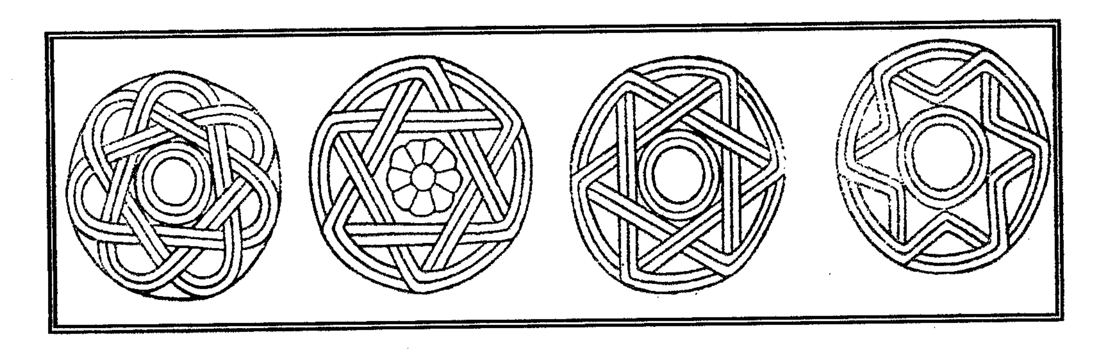
لوحة رقم (١٦)

- مجموعة زخرفية متطورة من أشكال التوريق الفاطمية ، عن أحمد فكري (١٩٦٥م) ص ١٨١.



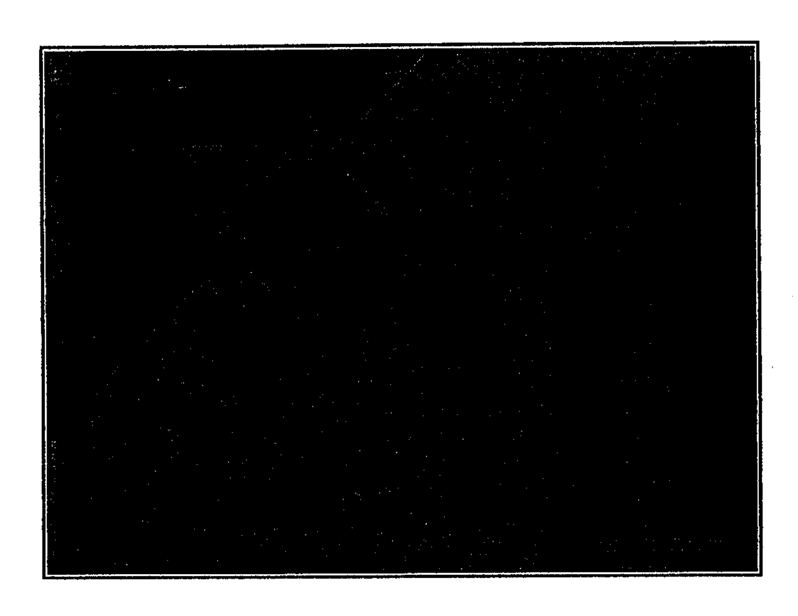
لوحة رقم (١٧)

- محراب خشبي من مشهد السيدة نفيسة ، من العصر الفاطمي بمصر ، بين عامـــي (١١٣٨ - ١١٤٦) في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ص ١١٨.



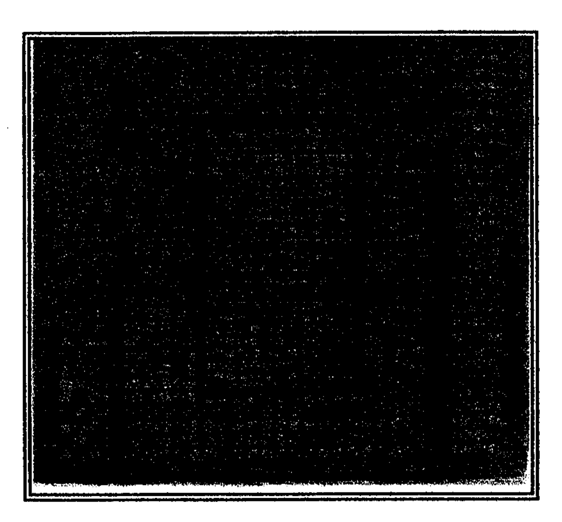
لوحة رقم (١٨)

- زخارف على المئذنة الشمالية لمسجد الحاكم بالقاهرة ، صرر وتشابكات هندسيـــة ومضلعات نجمية ، في العصر الفاطمي ، عن أحمد فكري (١٩٦٥م) ص ١٧٨.



لوحة رقم (١٩)

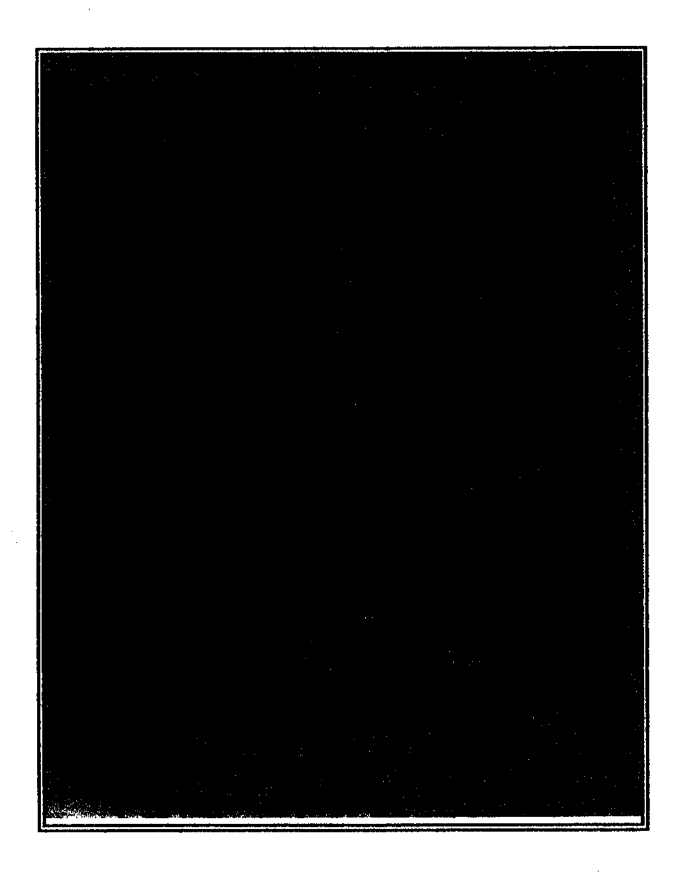
- منبر خشبي من مسجد سلطان شاه المشيد بالقاهرة سنة ١٤٧٥م ، في العصر المملوكي ، الارتفاع ٧٣٢ سم ، بمتحف فكتوريا والبرايت بلندن .



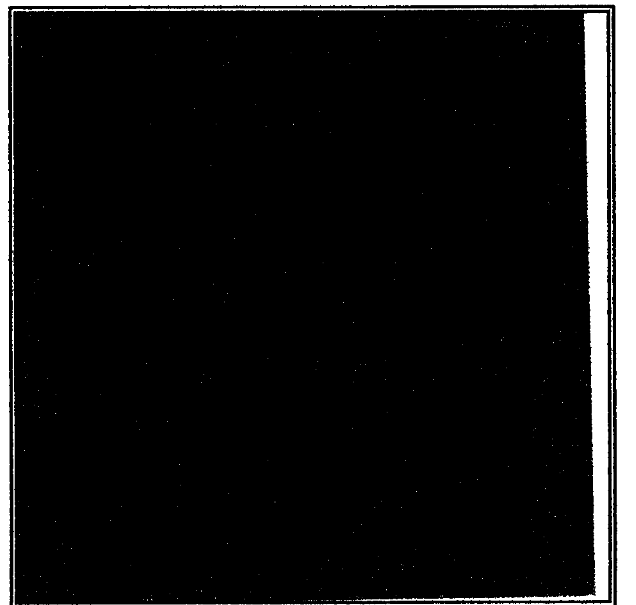
لوحة رقم (٢٠)

- (قاطوع) من الخشب مخروط (مشربية) ، في العصر المملوكي بمصر ، القياس ١٣٥ × ١٦٥ سم ، بين القرنين ١٤ - ١٦ م ، في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

- اللوحات رقم ١٩ ، ٢٠ ، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ص ١٣٥.



- لوحة رقم (٢١) ◄
- صندوق صغير من البرونز المكفت بالفضة ، من مصر ، في القرن ١٤م ، في العصر المملوكي ، بمتحف برلين .

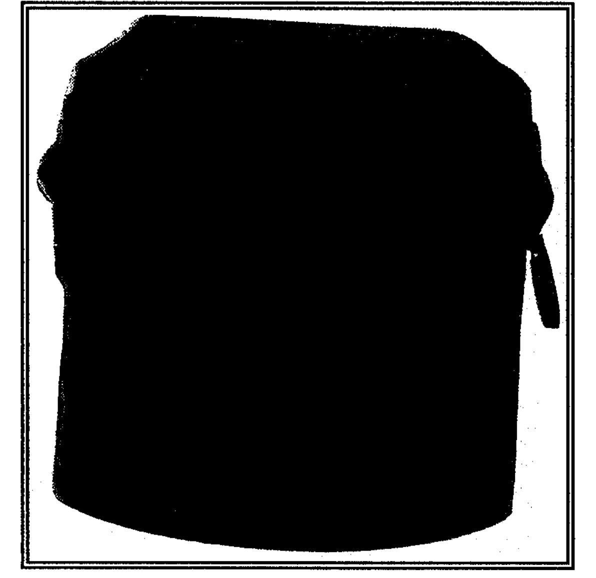


- لوحة رقم (٢٢) ◄
- محبرة من النحاس المكفت بالفضة من مصر أو الشام ، في القرن ١٣ م ، من العصر المملوكي ، بمتحف برلين .

- اللوحات رقم ٢١، ٢٢، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ، ص ١٧٢ـ ١٦٧.

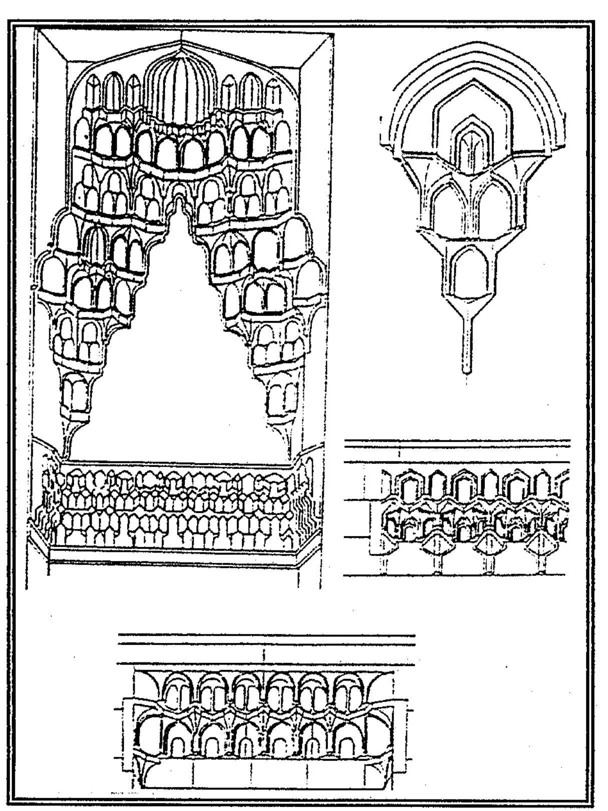


- لوحة رقم (٢٣) ◄
- باب مغطى بالنحاس المزخرف ، في خانقاه بيبرس الجاشنكير ، بالقاهرة ، في العصر المملوكي ، (سنة ١٣١٠م).

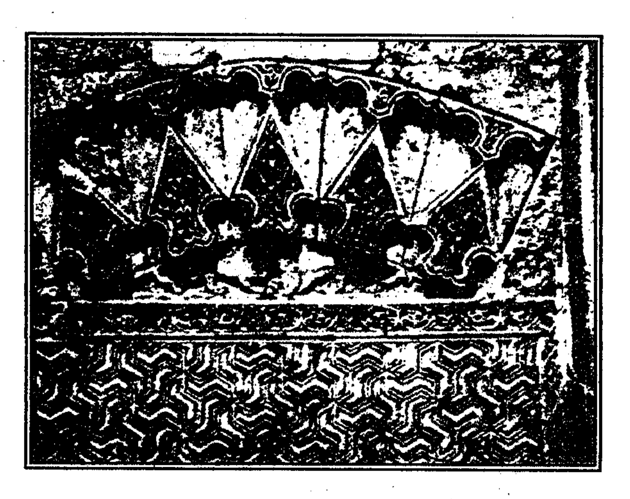


- لوحة رقم (٢٤) ◄
- صندوق من النحاس المكفت بالفضة ، علية كتابة بأسم الأمير المملوكي طغاي تمر ، من مصر ، القرن ١٤م ، في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

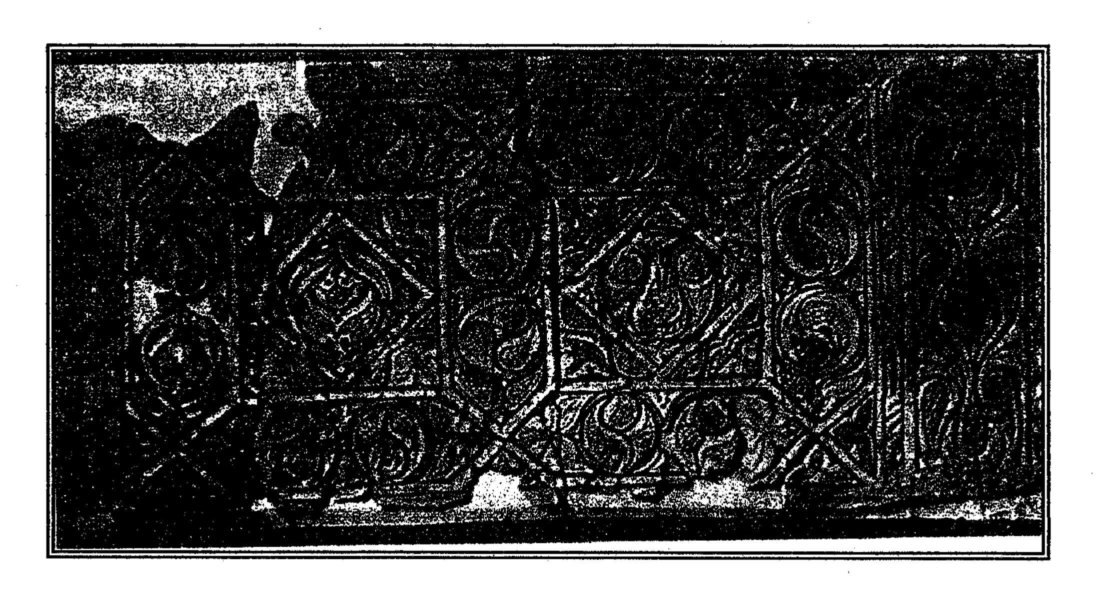
- اللوحات رقم ٢٣، ٢٤، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ، ص ١٧٤ـ ١٦٩.



- لوحة رقم(٢٥) ◄
- المقرنصات - حلية معمارية أستخدمت كزخارف هندسية على نطاق واسع في عمائر العصر المملوكي ، وتم تنفيذها في الحجر والجص والرخام ، عن فوزي سالم عفيف (١٩٩٧م) الجزء رقم ٣ ، ص ٣٤.

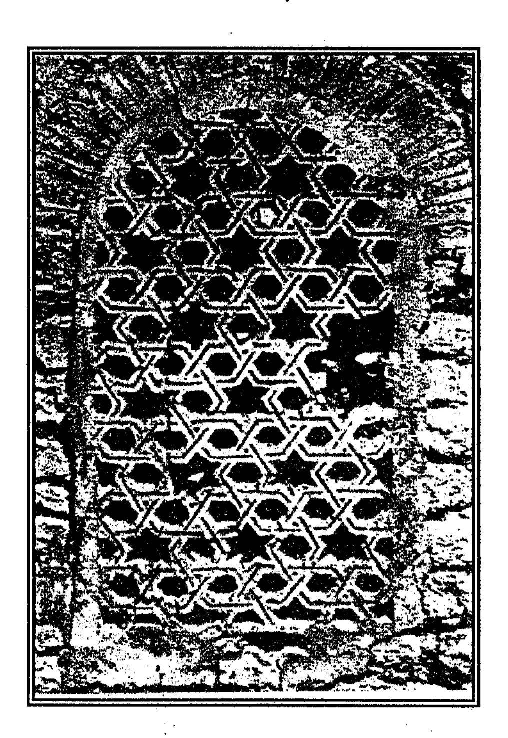


- لوحة رقم (٢٦) ◄
- زخارف جصية هندسية ونباتية تغطي جدار جامع الظاهر بيبرس ، في القاهرة ، في العصر المملوكي ، القرن ١٣ م ، عن نعمت إسماعيل علام (١٩٨٩م) شكل ٢٢٣ .



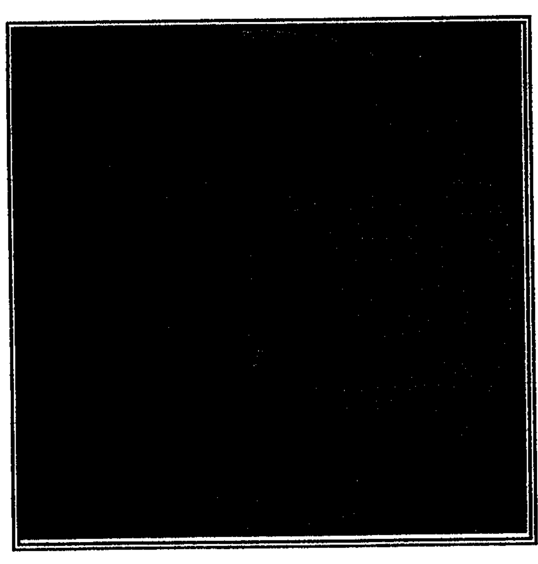
لوحة رقم (٢٧)

ـ زخارف جصية من طراز سامراء الثاني ، في العصر العباسي ، عن ك . كريزول (١٩٨٤م) شكل ٨٥ آ .

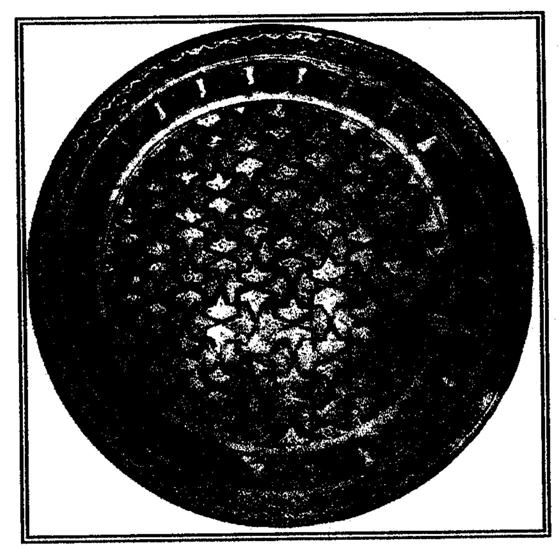


لوحة رقم (٢٨)

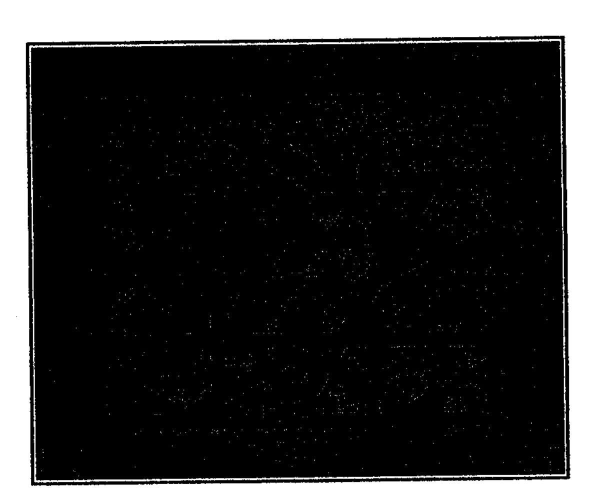
ـ نافذة من الجص المفرغ من مسجد الحاكم بالقاهرة ، في العصر الفاطمي القرن ١١م ، عن أحمد فكري (١٩٦٥م) لوحة ٦٦ .



- لوحة رقم (٢٩) ◄
- صحن من خزف ذي طلاء ذهبي براق وزخارف بارزة ، من الطراز العباسي ، في القرنين ٨ – ٩م ، القطر ٥ر٢٧سم ، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ص ٣ .



◄ لوحة رقم (٣٠)
- صحن من الخزف ذو زخارف هندسية ونباتية ، في العصر المملوكي بمصر ، القرن ١٤م ، عن سمير الصايغ (١٩٨٨م) ص ٢٤٢.

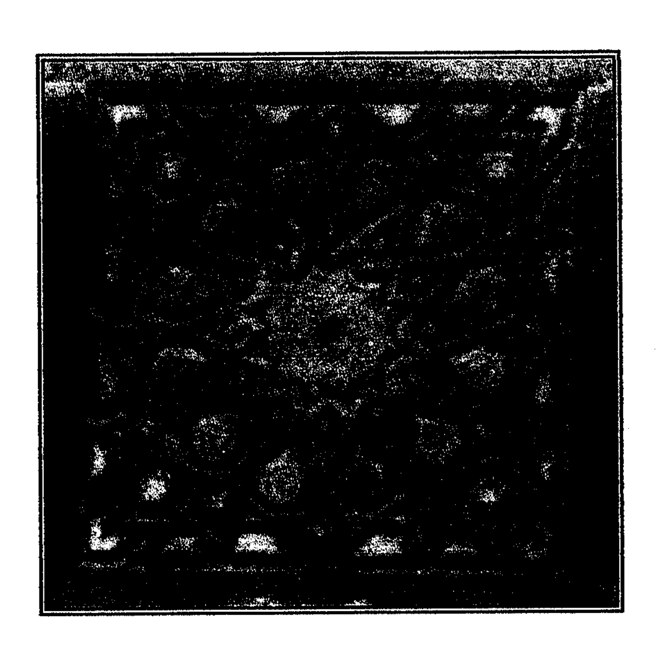


- لوحة رقم (٣١) ◄
- حشوة خشبية من ظهر منبر السيدة رقية ، ذو زخارف هندسية شكل نجمي متعدد الأضلاع تحور بداخلها زخارف نباتية محفورة حفراً عميقاً ، من العصر الفاطمي بمصر ، في القرن ١٢م، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ص ١٢١ .



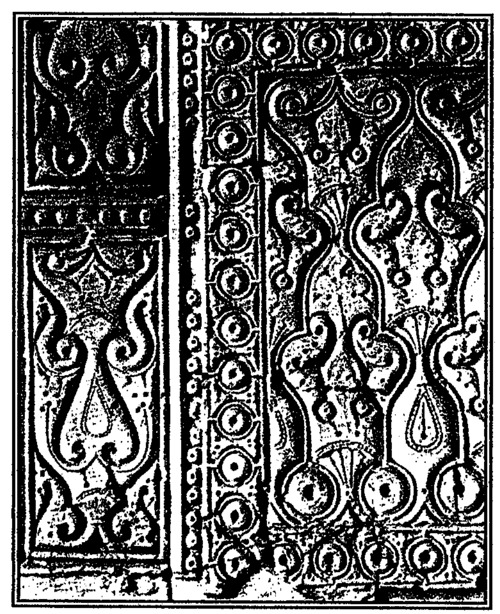
لوحة رقم (٣٢)

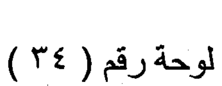
- ضلفة باب من الخشب ، ذات زخارف هندسية ونباتية مطعم بالعاج والعظم في العصر المملوكي بمصر ، في القرن ١٥م ، بمتحف فكتوريا والبرايت بلندن ، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ص ١٣٤ .



لوحة رقم (٣٣)

- حشوة خشبية من منبر خشبي ، ذات الزخارف الهندسية من الأطباق النجمية ، في العصر المملوكي بمصر في القرن ١٥م، عن أبو صالح الالفي (د.ت) لوحة رقم ٦٦.



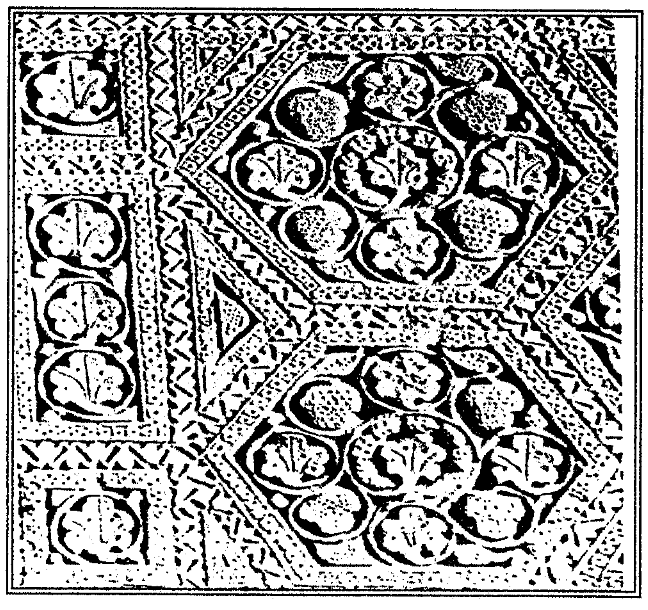


لوحة رقم (٣٤)

ـ حشوة حائطية من الجص في مدينة سامراء بالعراق ، في العصر العباسي ، القرن ٩م عن م.س ديماند (١٩٨٢م) شكل ٥٣.

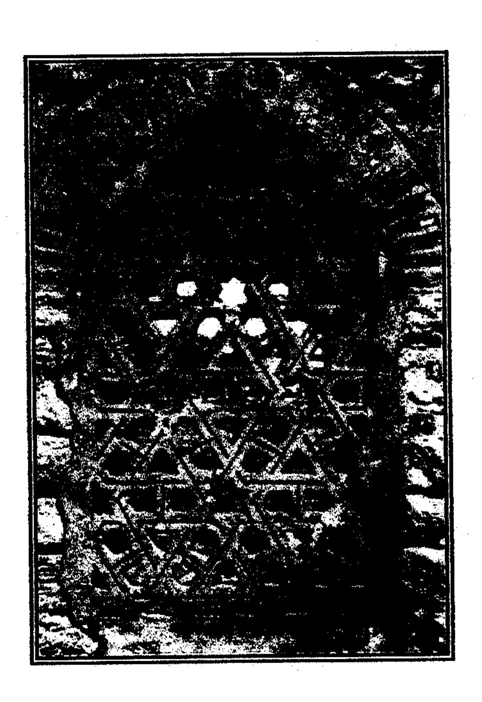
لوحة رقم (٣٥)

ـ زخارف جصية من مدينة سامراء بالعراق في العصر العباسي ، القرن ٩م ، عن سعاد ماهر (١٩٨٥م) ص ٥٠٩.



لوحة رقم (٣٦)

ـ زخارف جصية من مدينة سامراء بالعراق ، العصر العباسي القرن ٩م ، عن سعاد ماهر (١٩٨٥م) ص ٥٠٩.



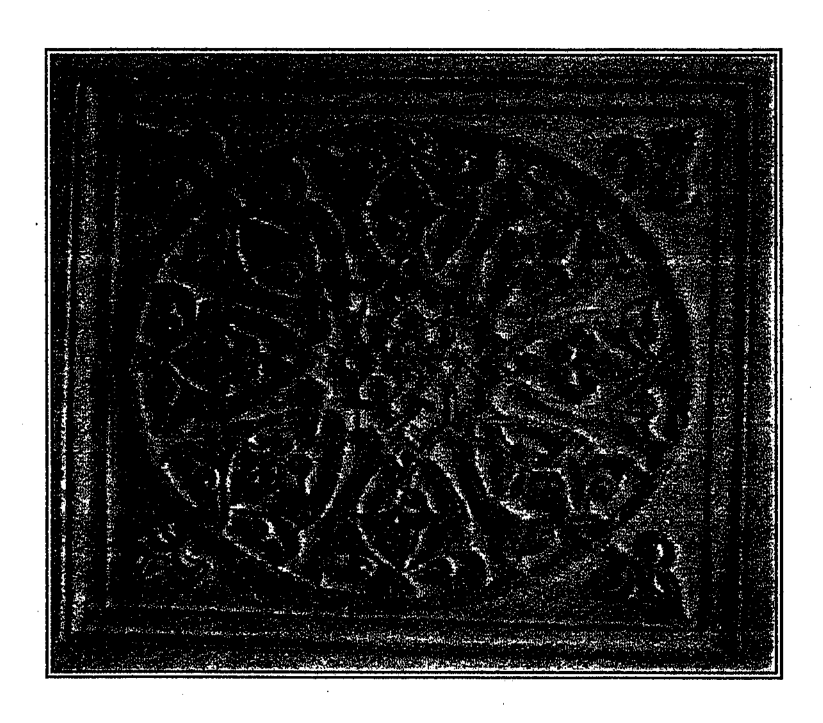
لوحة رقم (٣٧)

- نافذة من الجص المفرغ من مسجد الحاكم بالقاهرة ، في العصر الفاطمي القرن ١١م ، عن أحمد فكري (١٩٦٥ م) لوحة ٧٣ .



لوحة رقم (٣٨)

- زخارف نباتية وهندسية من الجص على قبة السلطان قايتابي بالقاهـرة من العصر المملوكي ، في القرن ١٤م ، عن سعاد ماهـر (١٩٨٥م) ص ٥٠٩.



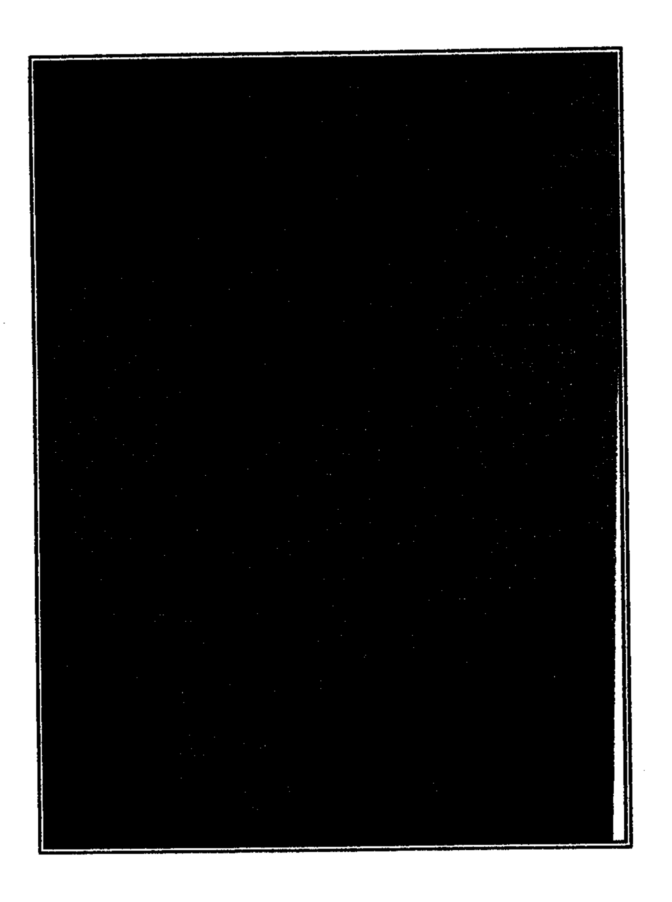
لوحة رقم(٣٩)

- حشوة جصية منقوشة بزخارف نباتية وهندسية ، في جامع السلطان حسن ، في مصر ، العصر المملوكي ، عن محسن عطية ، (١٩٩٩م) ص٣٣.

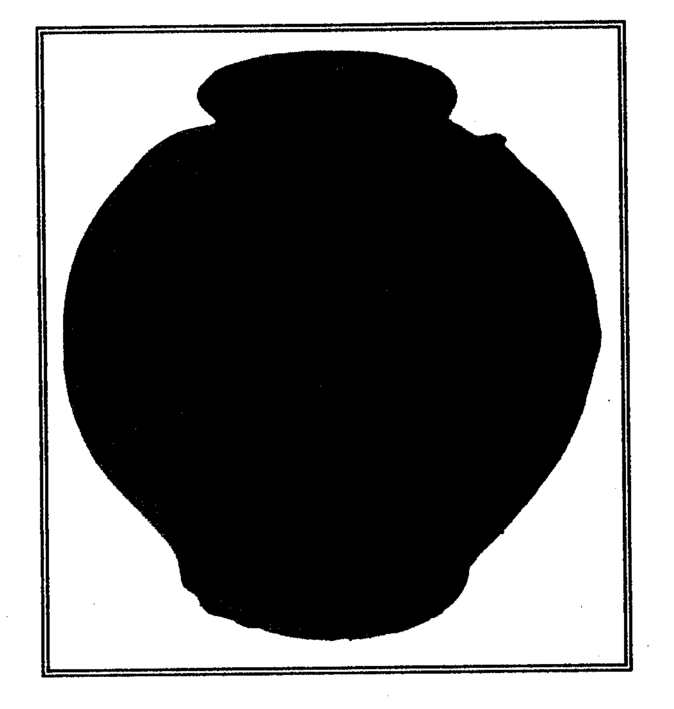


لوحة رقم (٤٠)

- حشوة جصية منقوشة بزخارف نباتية في جامع السلطان حسن في مصر ، العصر المملوكي ، عن محسن عطية (١٩٩٩م) ص ٣٥.

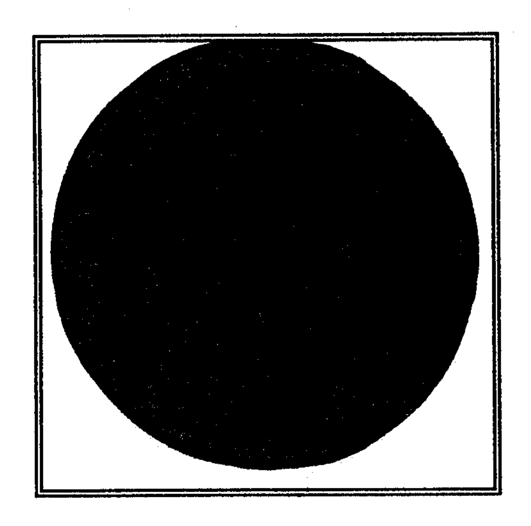


- لوحة رقم (٤١) ←
- قدر من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني ، مصر ، القرن ١١ - ١٢ م .

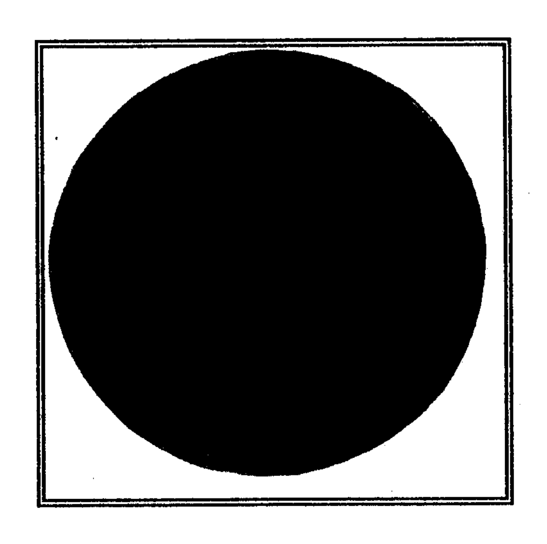


- لوحة رقم (٤٢) ←
- قدر من الخزف الفاطمي ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، القرن ١٢م .

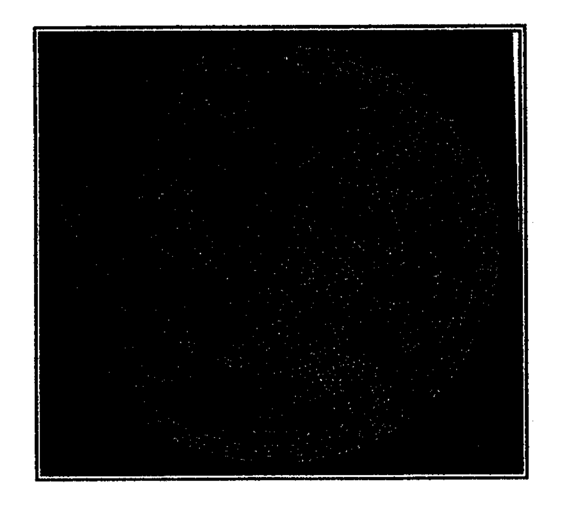
اللوحات رقم ٤١، ٤٢ ، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول، ص ١٢، ١٩ .



- لوحة رقم (٤٣) ←
- صحن من الخزف ذي البريق المعدني ، ذو زخارف نباتية ، القطر ٢٩سم ، من العصر الفاطمي ، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، القرن ١١-١٢م .

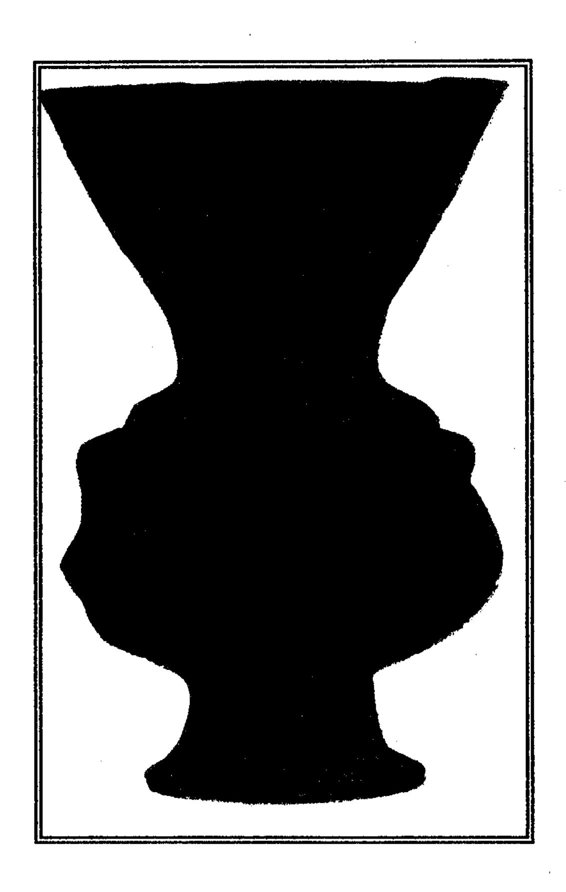


→ لوحة رقم (٤٤)
- صحن من الخزف ذي البريق المعدني ، القطر ١٨سم ، من العصر الفاطمي ، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، القرن ١١-١٢م .

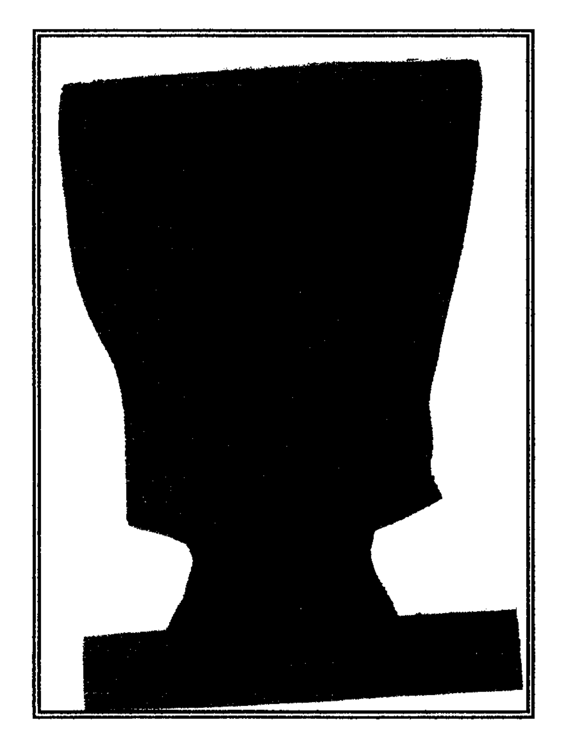


- لوحة رقم (٤٥) ←
- صحن من الخزف ذي البريق المعدني ، القطر ٢٨سم ، من العصر الفاطمي ، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، القرن ١١ - ١٢م .

اللوحات رقم ٤٣،٤٤،٤٥، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول، ص ١٤،١٥.

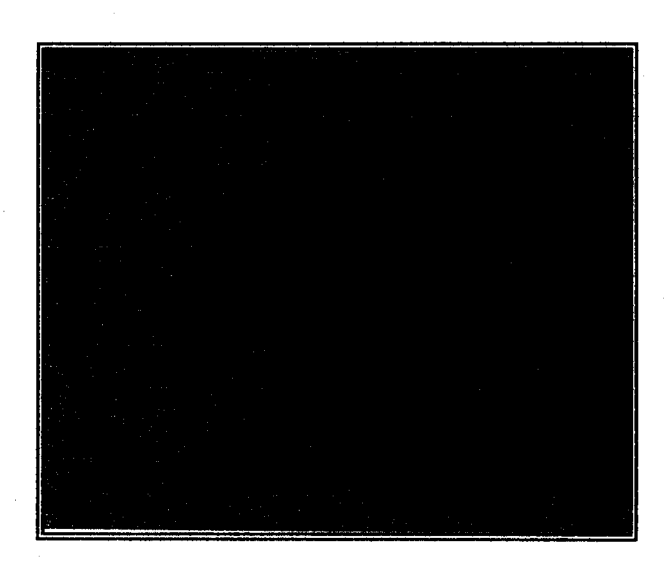


- لوحة رقم(٤٦)←
- مشكاة من الخزف ذي الزخارف المرسومة تحت الدهان ، من العصر المملوكي بمصر ، القرن ١٤م ، في متحف المتروليتان بنيويورك .



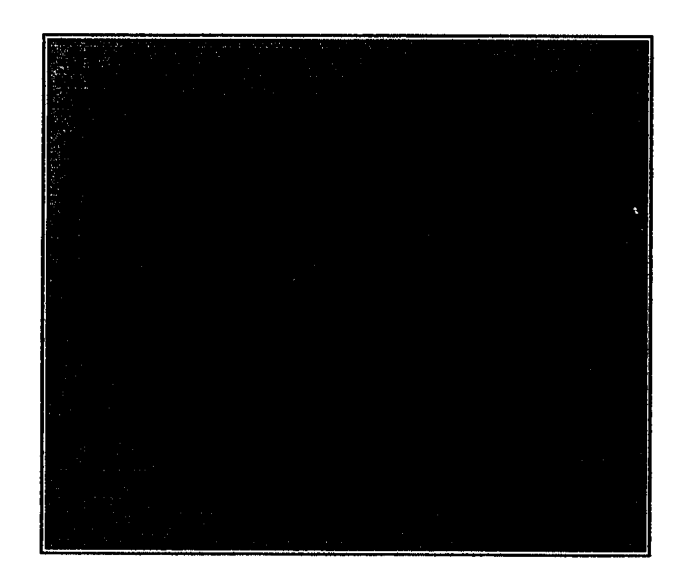
- لوحة رقم (٤٧)←
- كأس من الخزف المطلي بالمينا ، من العصر المملوكي بمصر ، القرن ١٣ - ١٥م ، في متحف برلين .

اللوحات رقم ٤٦ ، ٤٧ ، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول، ص ٦٢،٥٩ .



لوحة رقم (٤٨)

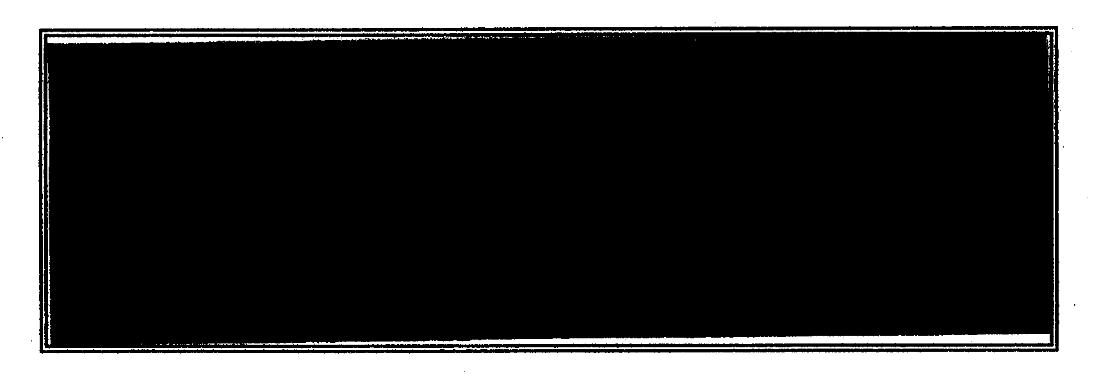
- فخار مطلي بالمينا ذو الزخارف المحزوزة، من العصر المملوكي بمصر في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، بين القرنين ١٣ - ١٥م .



لوحة رقم (٤٩)

- صحن من الخزف مطلي بالمينا ، ذو الزخارف المحزوزة ، من العصر المملوكي بمصر ، في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، بين القرنين ١٣ - ١٥م.

- اللوحات رقم ٤٨، ٤٩، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ، ص ٦٤.



- لوحة رقم (٥٠)

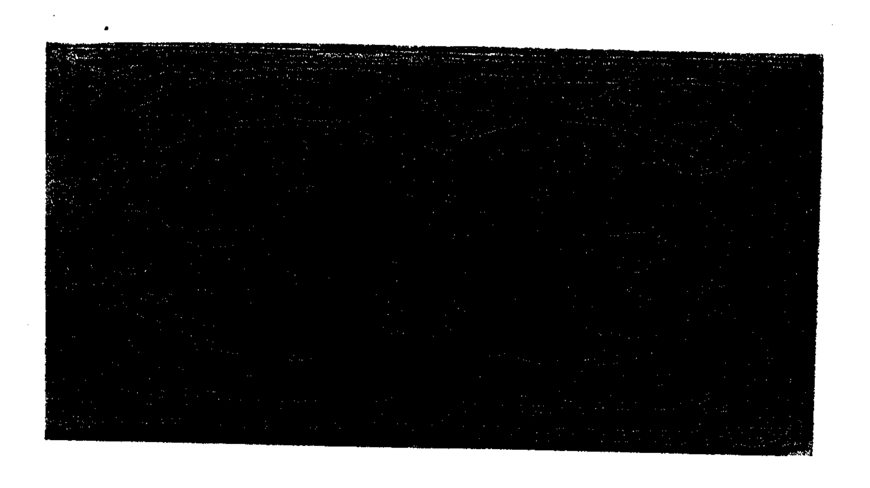
- لوح خشبي ذي زخارف منقوشة بالحفر المائل ، من العصر العباسي ، في القرن ٩ - ١٠م ، المساحة ٢٠ × ١٢٣ سم ، في متحف كلية الآداب بجامعة القاهرة ،



لوحة رقم (٥١)

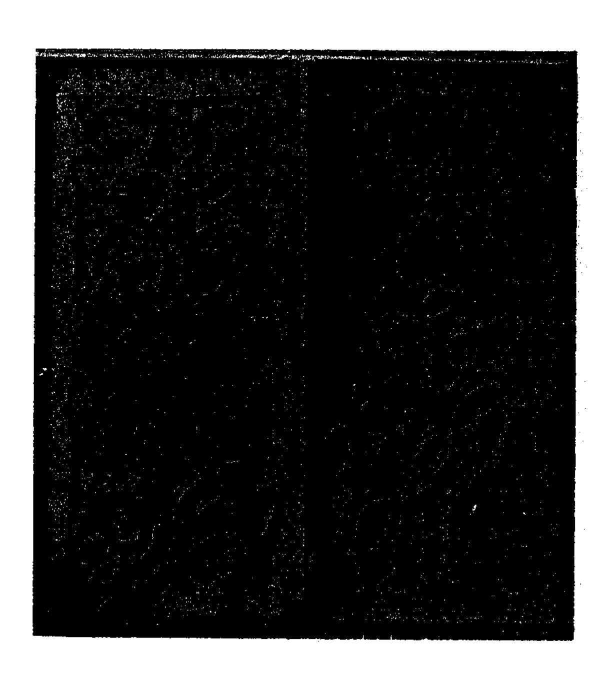
- لوح خشبي ذي زخارف منقوشة بالحفر المائل ، من العصر العباسي ، في القرن ٩ - ١٠م في متحف كلية الآداب بجامعة القاهرة .

- اللوحات رقم ٥٠، ٥١ عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ، ص ١٠١.



- لوحة رقم (٥٢)

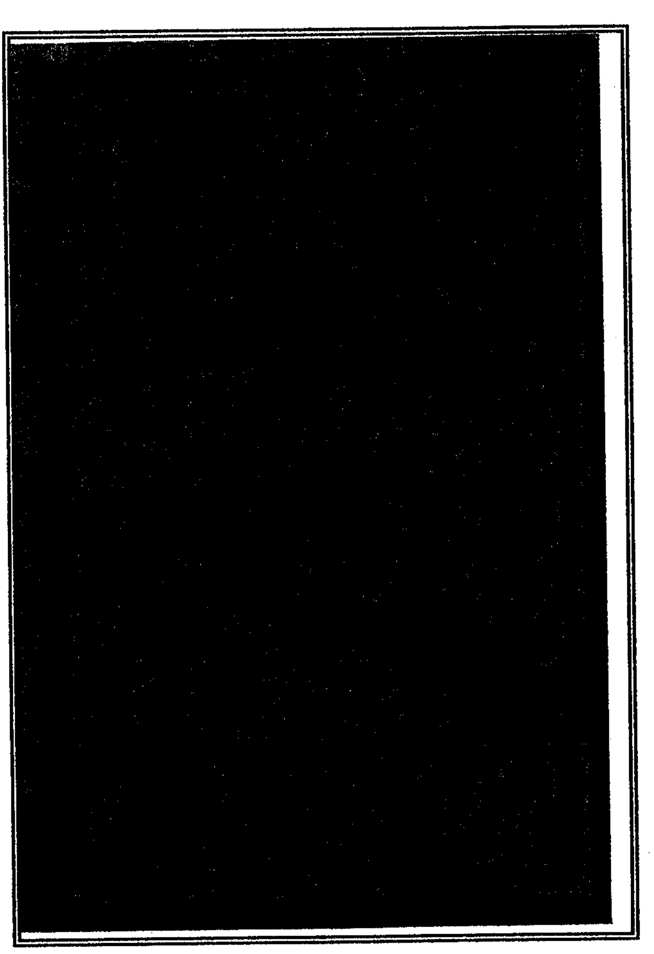
- حشوة من الخشب ذي الزخارف المحفورة ، رسوم فروع نباتية وعروق مزدوجة وكيزان صنوبر ووريقات خماسية وثلاثية وورقتين جانحتين في شكل نجمي ، في العصر الفاطمي بمصر ، نحو منتصف القرن ١٢م ، في متحف برلين .



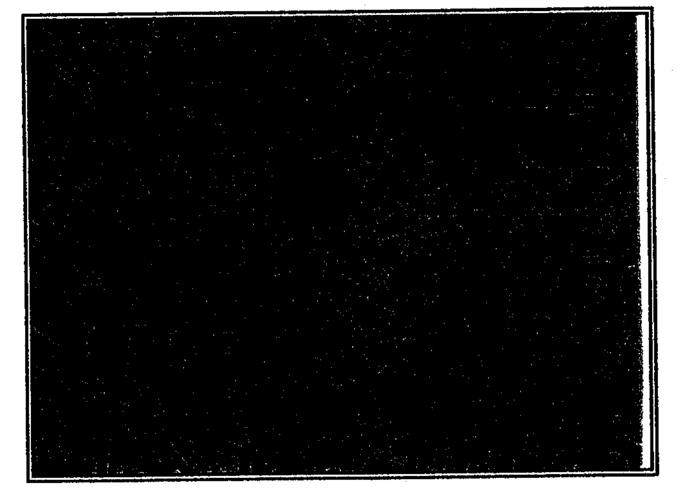
لوحة رقم (٥٣)

- حشوة من الخشب ذات الزخارف المحفورة ، من العصر الفاطمي بمصر، في القرن ١١م ، بمتحف كلية الآداب بجامعة القاهرة .

- اللوحات رقم ٥٣،٥٢ ، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ،ص ٣٧-٣٩.



- لوحة رقم (٥٤) ◄
- حشوة من الخشب ذات زخارف نباتية محفورة ، من العصر الفاطمي بمصر ، القياس ٢٦×٤٠ سم ، في القرن ١١م ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

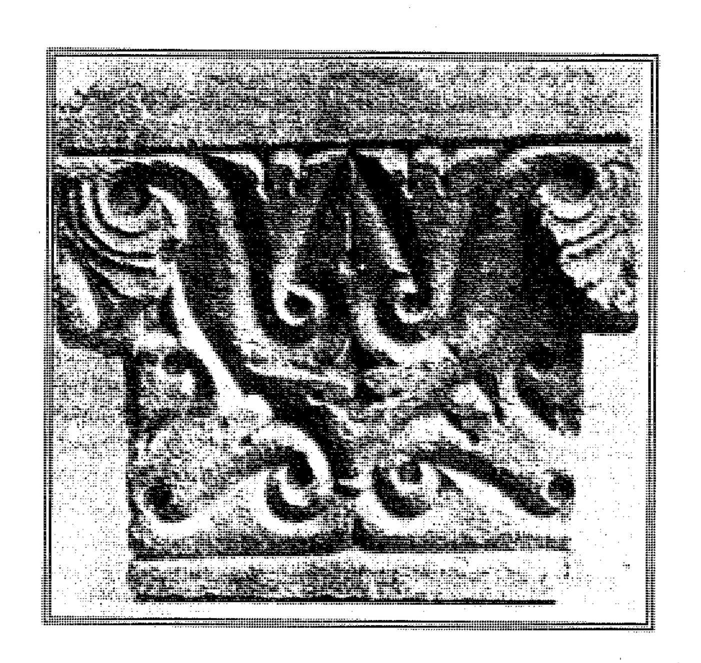


- لوحة رقم (٥٥) ◄
- حشوة خشبية من منبر مسجد أبي العلا في القاهرة ، في العصر المملوكي ، نحو سنة ١٤٨٥م .

- اللوحات رقم ٥٤، ٥٥، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ص ١١٠-١٣٦ .



- لوحة رقم (٥٦)
- تاج عامود من الرخام ، في العصر العباسي ، حول سنة ٨٠٠ م ، بمتحف المترو بوليتان .

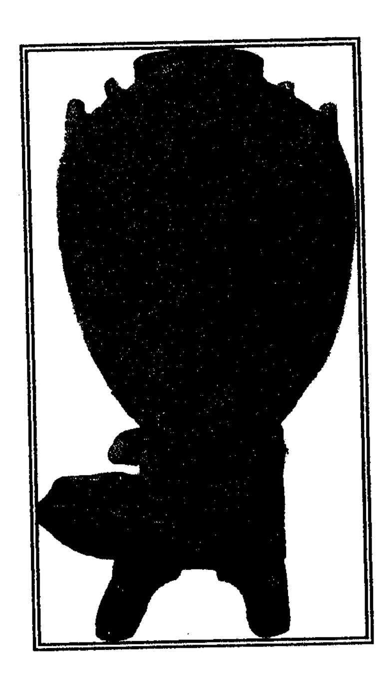


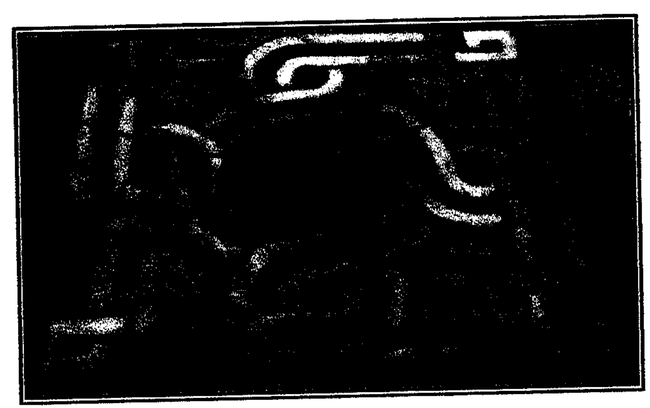
- لوحة رقم (٥٧)
- تاج عامود من الرخام ، في العصر العباسي ، حول سنة ٨٠٠ م ، بمتحف المترو بوليتان .

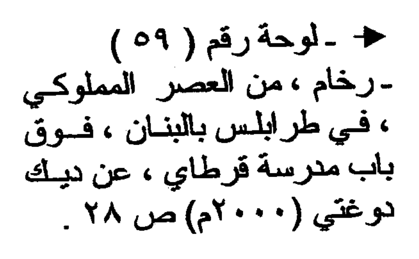
- اللوحات رقم ٥٦، ٥٧ ، عن م .س . ديماند (١٩٨٢م) ص ٩١.

- لوحة رقم(٥٨) ←

- زير من الرخام ذي النقوش البارزة تمثل فروع نباتية ورسومات من الرقش العربي وفي الجزء العلوي شريط من الكتابة الكوفية ، من العصر المملوكي بمصر ، القرن ١٤م، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ، ص ٢٦٩.





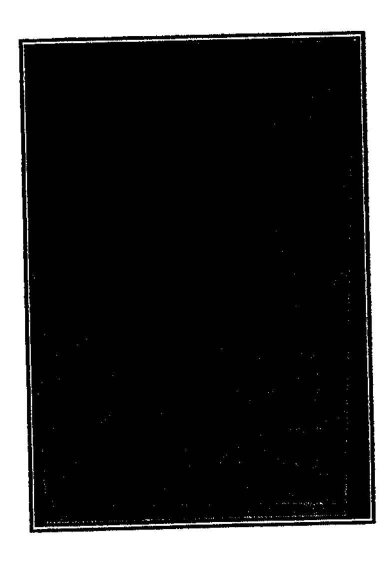


→ - لوحة رقم (٥٩)

- رخام ، من العصر المملوكي ، في طرابلس بالبنان ، فوق باب مدرسة قرطاي ، عن ديك دوغتي (٢٠٠٠م) ص ٢٨ .

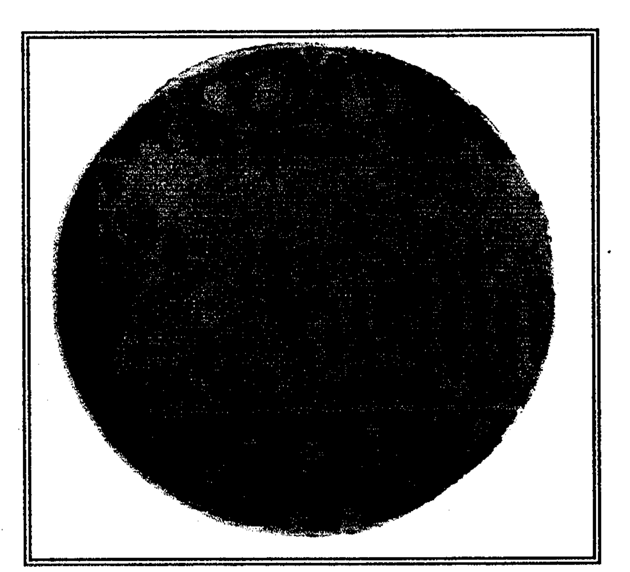
- لوحة رقم (٦٠) ←

- رخام ، من العصر المملوكي ، في طرابلس بالبنان ، يتوسط بوابة مسجد الأمير طينل ، ويبين مدى مهارة الحرفين في مجال الرخام المطعم في ذلك العصر ، الذي يماثل إلى حد كبير عمل الحرفين المعاصرين في دمشق والقاهرة ، عن ديك دوغتي (٢٠٠٠م) ص ٣٣.



- لوحة رقم (٦٣) ←

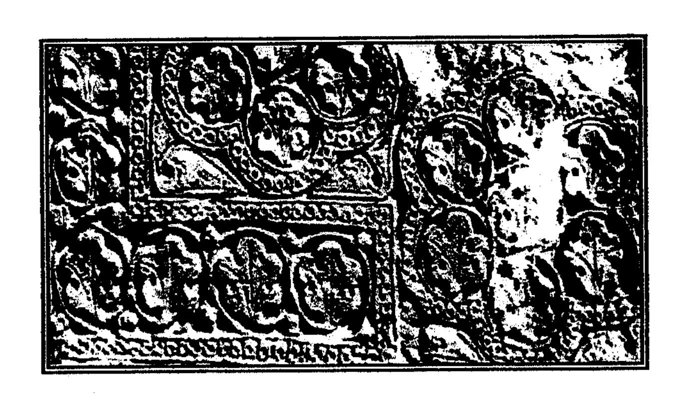
- حلية من الفضة المذهبة ، قوام هذه الزخرفة رسوم هندسية وفروع نباتية ووريقات وتضم رسم بالمينا المتعددة الألوان ، في العصر الفاطمي بمصر ، في القرنين ١١ - ١٢م ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .



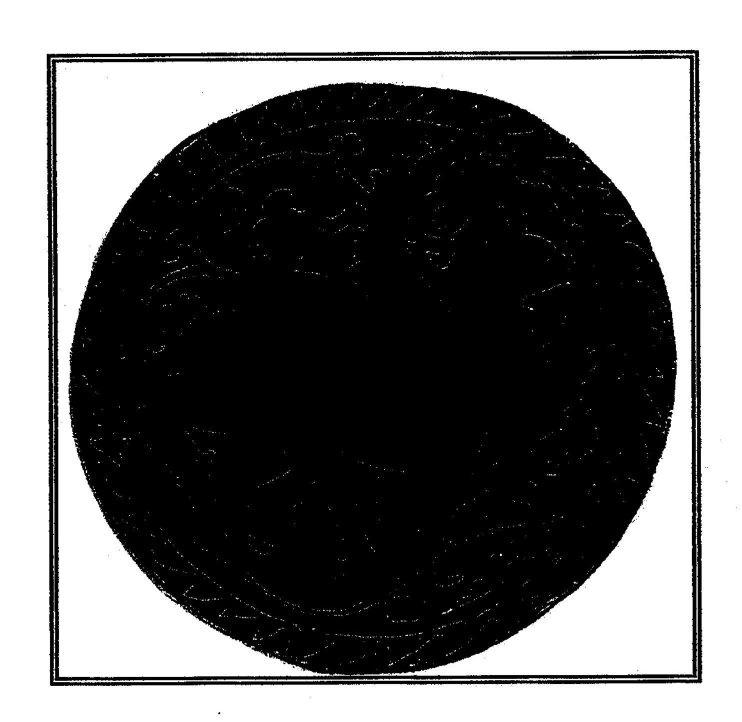
- لوحة رقم (٦٤) ←

- قرص من الذهب المزخرف بالمينا من صناعة مصر ، في العصر الفاطمي ، في القرنين ١١ - ١٢م ، بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

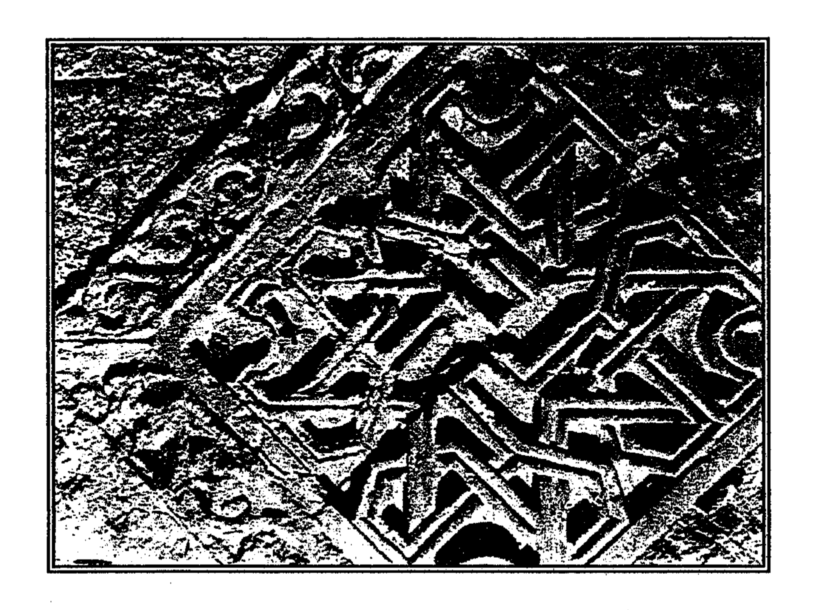
- اللوحات رقم ٦٣، ٦٤ ، عن زكي محمد حسن (١٩٨١م) المجلد الأول ، ص ١٤٩.



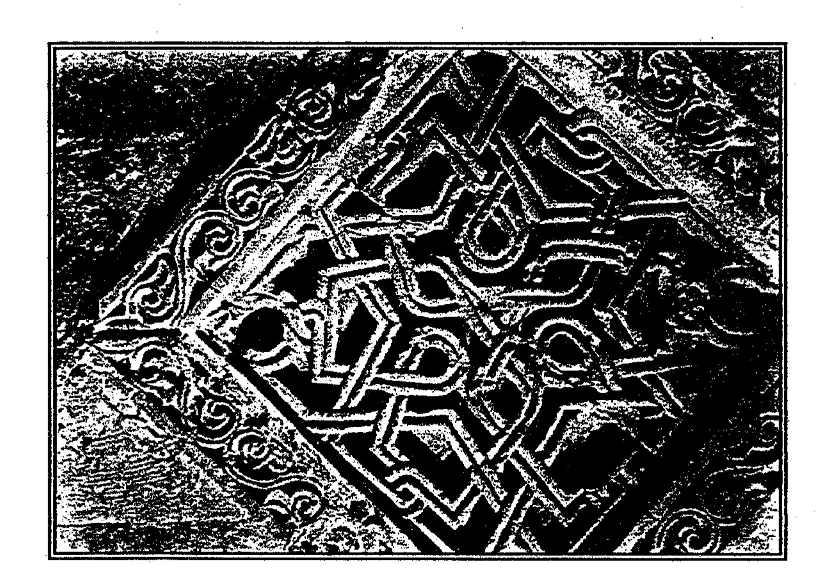
- لوحة رقم (٦٥)
- طراز سامراء الأول ، عن نعمت علام (١٩٨٩م) ص ٦٠ .



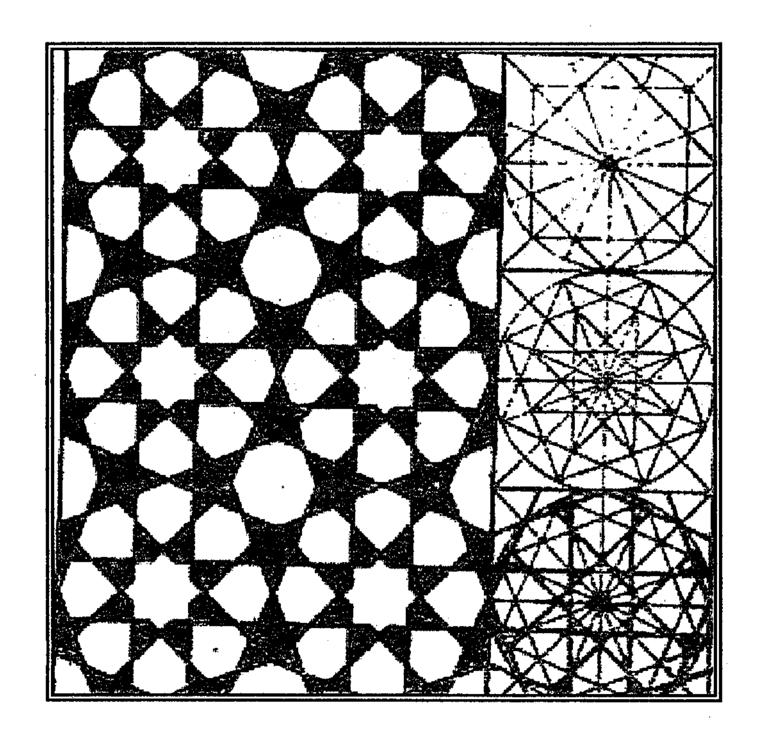
- لوحة رقم (٦٦)
- صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني ، قوام الزخرفة رسم حيوان خرافي مجنح تحيط به فروع نباتية ووريقات ، وفي حافة الإناء زخرفة على هيئة أسنان المنشار ، القطر ٢٥ سم ، في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، عن حسن (١٩٨١م) ص ١٤.



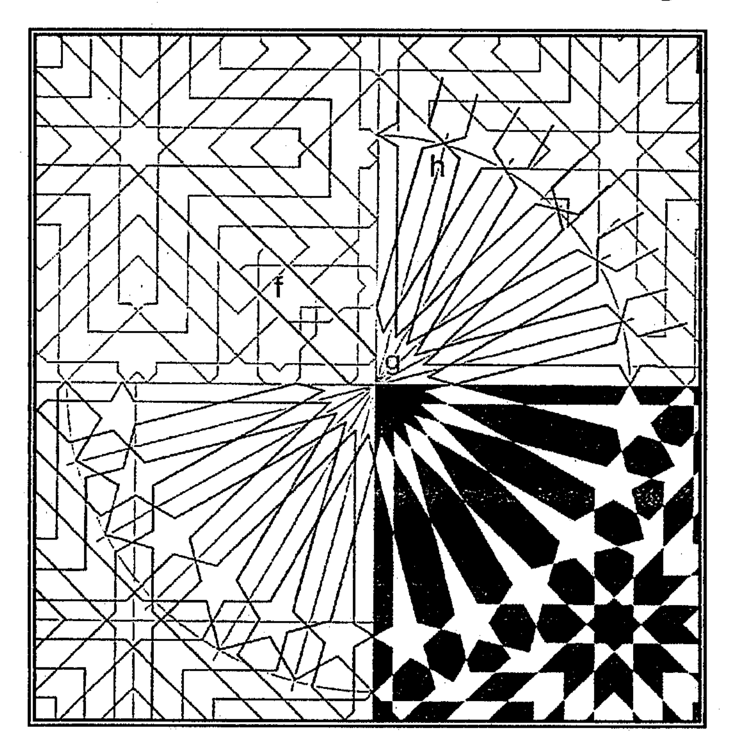
- لوحة رقم (٦٧)
- زخارف هندسية تجمع بين الأقواس والزويا في التشابك الهندسي في المئذنة الغربية بمسجد الحاكم بالقاهرة ، في العصر الفاطمي عن فكري (١٩٦٥م) لوحة رقم ٦٧.



- لوحة رقم (٦٨)
- زخارف هندسية تجمع بين الأقواس والزوايا في التشابك الهندسي في المئذنة الغربية بمسجد الحاكم بالقاهرة ، في العصر الفاطمي عن فكري (١٩٦٥م) لوحة رقم ٦٧ .



- لوحة رقم (٦٩)
- تشكيلات هندسية للزخارف الإسلامية ، هي ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق ، عن عكاشة (١٩٨١م) ص ٣٩ .



- لوحة رقم (٧٠)
- لوحة توضح التشكيلات الهندسية الإسلامية ، عن ديفيد ود (١٩٧٦م) ص ٧٣.